فكر وإبداع

إصدار علمى جامعى متخصص محكم

إشراف : أ. د. حسن البندارى

- الأيديولوجية والأدب.
- القصة القصيرة المقاومة في الأرض المحتلة.
- الاستدارة في شعر الأعشى.
- البناء الدرامي في شعر معين بسيسو.
- الأساليب التعبيرية والتراكيب في الأمثال العربية.
- القيم والعلم التطبيقي.
- الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء.
- الخلافة الإسلامية وإمكانية عودتها قبل ظهور المهدي.
- التفكير العلمي من النقد إلى الإبداع .. من النظر إلى التطبيق العملي.
- التكوين الحركي بين الاستاتيكية والديناميكية لدى مصممي فن الباليه.





رابطة الأدب الحديث

الجزء الثامن والعشرون مايو ٢٠٠٥

قواعد النشر بالإصدار

• يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ ـ أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار ـ مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ ـ تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص .

٣ ـ يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ ـ لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ ـ البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها ـ ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ ـ الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة

تصدر عن: رابطة الأدب الحديث

* * *

رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

- ترسيخ مفاهيم البحث العلمي،
- والكشف عن الباحثين المتميزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- والمشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة.
- وعقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية.

رئيس مجلس إدارة الرابطة
أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي

عضو مجلس الإدارة والمشرف على الإصدار
أ.د. حسن البنداري

رابطة الأدب الحديث
٦ شارع بنك مصر - القاهرة.
ت ، ٣٩٢٤٦٩٥

لوحة الغلاف

بريت بطرس غالي

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم
يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة
يصدر عن : رابطة الأدب الحديث
القاهرة : ٦ شارع بنك مصر
ص.ب ٤٦ بريد محمد فريد ت : ٣٩٢٤٦٩٥
رئيس مجلس إدارة الرابطة: أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي

فكر وإبداع

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)

أ.د. حسن البنداري

المشاركون في الإصدار (أعضاء الرابطة)

- أ.د. السعيد الورقي
- أ.د. صلاح بكر
- أ.د. عبد العزيز شرف
- أ.د. عزيزة السيد
- أ.د. على على صبح
- أ.د. على طلب
- أ.د. علية الجنزوري
- أ.د. وفاء إبراهيم
- أ.د. نادية يوسف
- أ.د. محمد مصطفى سلام
- د. طبيب. أنس عزقول
- د. كاميليا صبحي
- د أمل الأنور
- المستشار الإعلامي، أحمد فتحي عامر
- د. محمد قطب
- د. نبيل عبد الحميد
- د نعيم عطية
- د طبيب. رباب عزقول
- د. محمد رياض العشيري
- د. نادية عبد اللطيف
- د. هالة بدر الدين
- د. فهمي حرب
- د. يحيى فرغل
- د. أحمد عبد التواب

المراسلات : توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د. حسن البنداري

القاهرة مصر الجديدة ـ روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات ـ جامعة عين شمس

تليفون: ٥٨٥٤٦٦٣ ـ ٥٨٥٦٦٢٣

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد ـ القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧

الجزء الثامن والعشرون مايو ٢٠٠٥

مستشارو الجزء الثامن والعشرين

- أ.د. أحمد كشك
- أ.د. أحمد يوسف
- أ.د. اعتماد علام
- أ.د. أمين الرباط
- أ.د. جمال عبد الناصر
- أ.د رضا رجب
- أ.د. زين نصار
- أ.د صبري إبراهيم السيد
- أ.د. عادل عمر عفيفي
- أ.د عبد الحكيم حسان
- أ.د عزيزة السيد
- أ.د. عصام بهي
- أ.د علي أبو المكارم
- أ.د. فضيلة فتوح
- أ.د. ماهر شفيق فريد
- أ.د. محمد السعيد جمال الدين
- أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف
- أ.د. محمد سراج
- أ.د. محمد عبد المطلب
- أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي
- أ.د. نادية مصطفى مكارم
- أ.د. نبيل راغب
- أ.د. نفيسة عليش
- أ.د. نورية الرومي

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء الثامن والعشرين

مايو ٢٠٠٥م

د. حسن البنداري

يواصل إصدار فكر وإبداع مسيرته العلمية بهذا الجزء الثامن والعشرين محققا مبادئه. التي تواصت هيئة إصداره على استمرارها ما دامت تمثل نوافذ إضافية لحركة البحث العلمي في مصر والعالم العربي.

ويضم هذا الجزء أبحاثاً بالعربية وبغير العربية تهدف جميعاً إلى إرساء أفكار علمية تطمح إلى المشاركة في النهضة البحثية التي تحرص على تحقيقها دوائر البحث والدراسة في الجامعات وفي المراكز البحثية المتخصصة.

أما البحوث العربية فهي الأيديولوجية والأدب للدكتور نبيل راغب، والقصة القصيرة المقاومة في الأرض المحتلة : زكي العيلة نموذجاً للدكتور محمد بكر البوجي، والاستدارة عند العرب مع التطبيق على شعر الأعشى للدكتور أحمد عبد التواب، والبناء الدرامي في شعر معين بسيسو الغنائي للدكتور كمال أحمد غنيم، والأساليب التعبيرية والتراكيب في الأمثال العربية للدكتورة ابتسام حمزة العنبري، والقيم والعلم التطبيقي للدكتورة سهام النويهي، والرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء للدكتور عبد العزيز المعايطة، والخلافة الإسلامية وإمكانية عودتها قبل ظهور المهدي عليه السلام للدكتور سعد عبد الله عاشور والدكتور نسيم شحدة ياسين، والتفكير العلمي من النقد إلى الإبداع.. من النظر إلى التطبيق العملي للدكتورة سامية عبد الرحمن، والتكوين الحركي بين الاستاتيكية والديناميكية لدى مصممي فن الباليه للدكتورة لمياء زايد.

وأما البحوث غير العربية فهي دراسة هرمانيوطيقية لرواية هرمان ملفل: تاييي (Typee) للدكتورة شادية صبحي فهيم، والبحث عن الآلة الإنسانية في رواية نيورومانسر لوليم جيبسون للدكتورة نجوى سليمان ابو سريع، ودراسة تحليلية لقصيدة Rhapsody On a Windy Night لـ: ت.س. إليوت للدكتور خضر توفيق خضر، ورؤية الحداثة في بعض مسرحيات سوزان جلاسبل للدكتورة شيرين مصطفى الشورى، استراتيجيات موجزة للبنية النصية للدكتور محمد علي، و القصص الخرافية لجوتييه: عمل أدبي أم فن تشكيلي؟ للدكتورة أمل محمد الأنور.

والله تعالى ولي التوفيق

المحتويـــــات		الصفحة
افتتاحية الجزء الثامن والعشرين	د. حســن البنــداري	
• المادة العربية :		
- الأيديولوجية والأدب	د. نبيل راغب	٢١
- القصة القصيرة المقاومة في الأرض المحتلة ذكي العيلة نموذجا	د. محمد بكر البوجي	٢١
- الاســتدارة عند العرب مع التطبيق على شعر الأعشى	د. أحمد عبد التواب	٧٣
- البناء الدرامي في شعر معين بسيسو الغنائي	د. كمال أحمد غنيم	١٢٥
- الأســاليب التعبيــرية والتــراكيب في الأمثال العربية.	د. ابتسام حمزة العنبري	١٥١
- القيم والعلم التطبيقي.	د. سهام النويهي	١٨١
- الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء	د. عبد العزيز المعايطة	٢٠٣
- الخلافــة الإســلامية وإمكانــية عودتها قبل ظهور المهدي عليه السلام	د. سعد عبد الله عاشور، ود. نسيم شحدة ياسين	٢٥٧
- التفكيــر العلمــي من النقد إلى الإبداع.. من النظر إلى التطبيق العملي	د. سامية عبد الرحمن	٣٠٩
- التكوين الحركي بين الاستاتيكية والديناميكية لدى مصممي فن الباليه	د. لمياء زايد	٣٢٩

• المادة غير العربية :

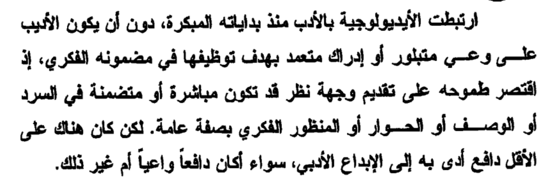
المادة العربية

* البحث

* المقال النقدى

الأيديولوجية والأدب

د. نبيل راغب(*)



ارتبطت الأيديولوجية بالأدب منذ بداياته المبكرة، دون أن يكون الأديب علــى وعــي متبلور أو إدراك متعمد بهدف توظيفها في مضمونه الفكري، إذ اقتصر طموحه على تقديم وجهة نظر قد تكون مباشرة أو متضمنة في السرد أو الوصــف أو الحــوار أو المنظور الفكري بصفة عامة. لكن كان هناك على الأقل دافع أدى به إلى الإبداع الأدبي، سواء أكان دافعاً واعياً أم غير ذلك.

فــي تلك العصور المبكرة لم تكن الحياة معقدة أو متشعبة بحيث تتحول وجهــة النظر أو الفكرة التي يتضمنها العمل الأدبي إلى أيديولوجية سياسية أو اجتماعــية أو اقتصــادية أو كــل هذا جميعاً، بوحي من المذاهب الفكرية التي تــبلورت في أعقاب الثورة الفرنسية، وبلغت قمماً متتابعة عبر القرنين: التاسع عشــر والعشرين، بحيث أصبحت من خصائص الحياة الإنسانية المعاصرة التي لا يمكــن تصورها بدونها. بل أن النقاد، منذ مطالع القرن العشرين، شرعوا في تحلــيل الأعمــال الأدبية التي تم إبداعها منذ أكثر من خمسة وعشرين قرناً من مــنظور أيديولوجــي، وكانت ملاحم هوميروس في طليعة الأعمال التي طبقت عليها هذه النظرية الأيديولوجية التي استطاعت أن تستوعب كل الأعمال الأدبية من شعر ومسرح ورواية، وإن كانت قد تطرفت في أحيان كثيرة عندما وضعت الإبداع الأدبي في خدمة الأيديولوجيا، ومجرد وسيلة لتوصيلها إلى المتلقين.

ويحدد الناقد والمفكر الألماني ياكوب باريون، الأيديولوجيا في كتابه "ما الأيديولوجــيا؟" (١٩٦٧) بأنهــا مصطلح ينحدر من الفلسفة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر، إذ كانت تعني "علم الأفكار"، وهو علم يتتبع الأفكار المركبة

(*) أستاذ الأدب الإنجليزي بمعهد النقد الفني. أكاديمية الفنون – جمهورية مصر العربية.

إلى أصولها البسيطة وجذورها الأولى التي ترجع بدورها إلى الأحاسيس أو المدركات الحسية المباشرة أي أنها علم يحاول الوصول إلى جذور المعرفة الإنسانية وفروعها وحدودها وتروعها بين الشك واليقين، مثله في ذلك مثل النقد الذي يسعى لتحليل العمل الفني إلى عوامله الأولى حتى يضع المتلقي يده على مراحل الإبداع التكوين والتركيب والصياغة التي أدت به إلى شكله الفني النهائي، فيزداد وعيه وتذوقه للعمل. ويبدو أن هذا التشابه في المنهج التحليلي والتفسيري بين الأيديولوجيا والنقد قد أدى إلى هذه العلاقة الحميمة بينهما لدرجة أنها أصبحت إحدى نظريات النقد الأدبي المعاصر.

ويرى الناقد الألماني يوزف بيتر شتيرين أن الأيديولوجيا لا تعني التوحد، بل تعني التشابه الأسري بين أفكار سائدة في إطار عصر من العصور، والظواهر التي تحمل فيما بينها سمات وخصائص مشتركة، ويمكن وضعها في منظومة واحدة. وهي المحاولات الفكرية والفلسفية التي كان أرسطو رائدا لها، والتي وجد فيها شتيرين نوعا من الشمولية التي تحمل بين طياتها خطورة ازدراء التفرد والخروج على النمط السائد، وبالتالي صب الفكر الفردي في قوالب متحجرة تعوق انطلاقه، وخاصة أنه ليس من السهل التحرر من قبضة الأيديولوجيا بصفة كاملة ونهائية، إذ إن الأفكار تظل مرتبطة، بطريقة أو بأخرى، بأسلوب عصرها.

ويوضح كريستوفر باتلر في كتابه " التفسير والتفكيك والأيديولوجيا"(١٩٨٤) أن جميع عمليات التفسير والتفكير والتحليل والنقد لا تستطيع أن تتجنب الضغوط التي تمارسها الأيديولوجيا عليها بطريقة أو بأخرى. وفي مجال النقد الأدبي ليس هناك إطار فكري ومعرفي واحد يصلح لتفسير جميع النصوص، والناقد الذي يتصور أنه عثر على أيديولوجيا ثابتة يستطيع أن ينطلق منها إلى تفسير كل الأعمال الأدبية وتحليلها، يحكم على نفسه بالتحجر والتجمد، لأن الأعمال والنصوص نفسها هي أبنية معرفية وديناميكية ومنفتحة دائما على العالم الخارجي الذي استمدت منه مادتها الخام. كذلك لا يمكن حصر دلالات النص

وبالتالـــي لا يســـتطيع الناقد أو المفسر احتواءها داخل إطاره المعرفي، لأنها قد تتطلب إطارا معرفيا آخر.

مـــن هنا كان تعدد المناهج النقدية في تحليل الأعمال الأدبية وتفسيرها. فهـــي كلهـــا اجتهادات ووسائل وأدوات تساعد المتلقي على أكبر قدر ممكن من اســـتيعابه ووعـــيه بالعمل الأدبي، وليست معايير مسبقة أو أهدافا ثابتة لابد أن تطبق بحذافيرها. وكذلك يتحتم على الناقد دائما أن يكون في خدمة الإبداع وليس العكـــس. ومـــا ينطبق على النقد ينطبق بدوره على الأيديولوجيا التي يجب أن تمـــتلك مـــن المـــرونة مـــا يساعدها على مواكبة التجدد الإبداعي، وخاصة أن الأيديولوجـــيا بطبيعـــتها ترتبط بمجموعة من النظم والمفاهيم والتقاليد والحقائق الاجتماعية بصفة عامة، كما أن للناقد أيديولوجيا خاصة به استطاع أن يصوغها لنفســـه، وإن كانت لا تنفصل عن الأيديولوجيا العامة. وبهذا يقترب كريستوفر باتلـــر مـــن رائد النقد التفكيكي جاك ديريدا عندما يؤكد أن مفهوم الناقد للحقيقة الاجتماعـــية لابـــد أن يخضـــع بدوره لأيديولوجيا التفسير السائدة في المرحلة المعاصرة، فليست هناك أفكار معلقة في الهواء بلا جذور.

ومـــن الواضح أن معايير النقد وقواعد التفسير تتحدد وتعمل من خلال مـــنظومات اجتماعـــية وكيانات فكرية، تفرض سياقات متعددة ومختلفة تكتسب طابعا سياسيا وأيديولوجيا. ولذلك فإن أي تفسير نصي لا يخلو من الأيديولوجيا حتـــى لو تظاهر بالبراءة منها. وخاصة أن الناس يستسهلون تقبل المعايير التي يشـــتركون فـــيها مـــع الآخرين، وينظرون إليها على أنها أمور طبيعية للغاية، وكذلك التقاليد الأدبية التي استقوها من التراث الأدبي الذي نشأوا على احترافه، والمـــبادئ التربوية التي شكلت طفولتهم. وهذا التقبل الطبيعي لكل هذه المعايير والتقاليد والمبادئ لا يجعلهم يفطنون إلى دلالاتها الأيديولوجية.

ويخطـــئ من يتصور أن الأدب كمنظومة إبداعية يتمتع باستقلال ذاتي كامـــل. فهو منظومة تشتمل على إنتاج الأعمال الأدبية وطبعها ونشرها، وكذلك الدراســـات الـــنقدية المواكبة لها. ويوضح باتلر أن اللغة التي تستخدم في إبداع

الأدب ونقده للتعبير عن الأيديولوجيا التي تنطوي عليها الأعمال الأدبية، تستخدم أيضا في التعبير عن المنظومة الأدبية في حد ذاتها، بهدف خدمة أهدافها خارج نطاق المنظومة الأدبية. وفي هذا يقول باتلر:

"إن جميع الأعمال الأدبية تخدم أهدافا أيديولوجية واضحة أو خفية، بصورة أو بأخرى. "فالكوميديا الإلهية" لدانتي مثلا، أو "الفردوس المفقود" لجون ميلتون، تخدم أهدافا دينية بصورة مباشرة، وذلك على النقيض من رواية " توم جونز" لفيلدنج"، أو رواية "ديفيد كوبر فيلد" لديكنز، وقصيدة "أرض الضياع" التي ألفها ت.س. إليوت مثلا، فكل هذه الأعمال الأدبية التي لا ترتبط بصورة واضحة بسلطة نظام عقائدي خارجي، لا تخلو من دلالة عقائدية، بمعنى أن هذه الأعمال تطرح تصورا لطبيعة الإنسان؛ وهذه التصور عنصر حيوي من العناصر الأيديولوجيا التي تتضمن بطبيعتها رؤية للطبيعة والقيم الإنسانية؛ مما يدل على أن الأيديولوجيا تدلي بدلوها أيضا في مجال القيم الأخلاقية، وهو المجال الذي يصر الكثيرون على أنه مجال وقائم بذاته ولا يخضع للأداء النسبية بطبيعتها".

ولا شك أن النقد الأدبي قد عانى من التناقض الحتمي بين مختلف الأيديولوجيا لأنها تفترض في نفسها دائما أنها عقائد يقينية لا تقبل التشكيك أو الجدل أو الالتقاء في منتصف الطريق. فهي لا تمتلك مرونة التيارات الفكرية العادية التي يمكن أن تطور نفسها إذا اكتشفت آفاقا جديدة. وهذا التناقض الحتمي بين الأيديولوجيات يؤدي في بعض الأحايين إلى صدام مباشر بين العقائد التي يلتزم بها المفسر، والعقائد التي يتضمنها النص الأدبي الذي يكون متقنا على المستوى الجمالي والفني. ومع ذلك يرفضه المفسر أو الناقد لأنه لا ينتمي إلى الأيديولوجيا التي ينطوي عليها. ذلك أن الناقد الأيديولوجي ينظر دائما إلى خارج العمل الأدبي بحيث يحيله إلى ظرف تاريخي معين، وأهداف سياسية قديمة أو حديثة، وتيارات اجتماعية تتفاعل أو تتصارع مع الطبيعة الإنسانية.

وكانــت قضــية الحــرية مــن الأفكــار التــي أرقــت الأدباء والنقاد الأيديولوجيين، لأنها تحكم جميع العلاقات الإنسانية: الفردية والاجتماعية، سواء بالســلب أو بالإيجــاب ، ولا يمكن تصور سلوك وتحركات وأفكار الشخصيات المســرحية أو الروائية خارج نطاق هذه القضية الحيوية والمصرية.ولذلك يقول الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر في كتابه "ما الأدب؟ ": "إن الأعمال الأدبية تســتخدم الأحــداث من أجل التواصل بين أفراد المجتمع، ولتكوين مجتمع من القــراء يشــعرون فيه بالحرية، ويمارسون التواصل. أي أن الكاتب يعبر عن حــريته عندما يخاطب حرية الآخرين من خلال كتاباته..... فالكاتب يختار أن يكشــف العــالم والبشر للبشر، حتى يمكنهم تحمل مسئوليتهم كاملة أمام أنفسهم والآخــرين. فمن المفروض أن جميع البشر على وعي بالقانون المكتوب الذي ينظم الحياة بتشريعاته، ومع ذلك فهم أحرار حرية تمكنهم من انتهاك القانون، إلا أنهــم لا يفعلــون ذلــك لوعيهم بالمسئولية وإدراكهم للعواقب التي تترتب على انتهاك القانون. وبنفس المفهوم فإن وظيفة الكاتب أن يبذل كل ما في وسعه حتى يمكــن جميع القراء من المعرفة التامة بالعالم، وبالتالي لا يستطيع أحد بعد هذه المعرفة الواعية أن يتنصل من مسئوليته أو يتظاهر بالبراءة من المعرفة ".

وكانــت قضــية التنافــر العقائدي بين النص والقارئ من القضايا التي شــغلت النقاد الأيديولوجين في أحايين كثيرة. يقول الناقد فاولر في كتابه" الأدب كخطــاب اجتماعي" إنه من الطبيعي أن تعبر الأعمال الأدبية عن عقائد الكاتب، بل تؤكدها، كما في كتابات وردزورث أو جين أوستن، أو توليستوي، إذ يزخر أدبهــم بالتعمــيمات العقائدية التي قد لا يعتنقها القارئ. مع ذلك فإنه قد يحاول استكشــافها وفهمها على الأقل، خاصة إذا كان من أهل التسامح العقائدي الذي يتقبل وجود الآخر. وقد ساهم رائدان من رواد مدرسة النقد الجديد وهما ت.س إليوت، و أ.أ ريتشاردز، في تدعيم هذا المنظور النقدي في كتاباتهم، على أساس أن الإبــداع الأدبــي لا يثيــر الأفكار أو ينطوي على العقائد فحسب، بل يثير الأحاســيس والعواطــف والإنفعالات أيضا، مما يشكل متعه أخرى للقارئ غير

المقتنـع بالمنظور الأيديولوجي للعمل الأدبي. فمثلا يرى ريتشاردز أن القارئ يمكن أن يعطل ملكة الاقتناع الفكري _ ليحقق حالة من التكامل الوجداني تحقق بـدورها متعة فـي تقـبله للعمل. ففي كتابه "النقد التطبيقي" (١٩٢٩) يقول ريتشاردز عن الشاعر الإنجليزي جون دن:

"علـى الـرغم من أن دن يحاول في قصيدته الغنائية (السونيت) التي عنوانها" عند الأطراف الخيالية للأرض المستديرة " أن يطرح بعض الأفكار من منظور عقائدي، إلا انه ليس هناك ما يمنع القارئ المتمرس من أن يعطل ملكة الاقتناع الفكري لينفعل مع القصيدة انفعالا كاملا ".

ويعبـر إلـيوت عـن التوجه النقدي نفسه في مقالة له بعنوان "سكشبير والعقـيدة الرواقية عند سينيكا" (كتاب "مقالات مختارة" ١٩٥١) فيقول إنه ليس بالضرورة أن يصدر الشعر عن فلسفة عميقة، كقول شكسبير مثلا في مسرحية "الملك لير": إن الآلهة تلهو بنا كما يلهو الصبية بالذباب؛ فهم يقتلوننا على سبيل اللهو! فمثل هذا القول ينطوي على نزعة إنسانية خالدة تعبر عن حيرة الإنسان في هذا الكون وتساؤلاته التي لا تلقى إجابات شافية. ويؤمن إليوت أيضاً بقدرة القـارئ علـى تعطيل ملكة التصديق واللاتصديق عنده حتى لا يحرم نفسه من متعة التجاوب الانفعالي مع العمل الأدبي المطروح أمامه.

وفي الوقت نفسه يؤكد إليوت أن الأيديولوجيات التي تنهض على أساس منطقـي معين، ومنظومة أخلاقية متسقة، لابد أن تثبت وجودها بصرف النظر عن إيمان الإنسان بها من عدمه، إذ إنه من المستحيل تحويل الخير إلى الشر أو الحلال إلى حرام. ونظراً لأنه في النهاية لا يصح إلى الصحيح، فإن الإنسان قد يجـد نفسه – وربما دون أن يدري – وهو يسعى إلى فهمهما. قد يختلف معها لكنه يحترم حق الطرف الآخر في اعتناقها والإيمان بها.

ويسـعى الـنقاد الموضوعيون من أمثال إليوت وريتشاردز إلى تجنب الصدام بين عقائد مفسر العمل الأدبي وبين العقائد التي ينطوي عليها هذا العمل،

من خلال التركيز على الثوابت الإنسانية والقيم الأخلاقية والجوانب السيكلوجية، مثل تجسيد العواطف الإنسانية الخالدة التي لا تقع تحت وطأةِ أفكار قابلة للتغيير والتحول، وكذلك استخدام الأساليب الأدبية التي تضرب على الأوتار الحساسة داخل الإنسان مثل الكوميديا اللماحة والتورية الساخرة والمفارقة اللاذعة والأجواء النفسية المثيرة... الخ، إذ إن هذه القيم والجوانب ترتفع فوق العقائد، وتتجاوز الحدود الأيديولوجية.

لكن النقاد الأيديولوجيين يرفضون هذا المنظور الليبرالي باعتباره مناورة خبيثة لطمس الأيديولوجيا الحقيقية التي ينطوي عليها العمل الأدبي من أجل أيديولوجيا خفية ومراوغة تهدف إلى تمييع العلاقات التي تربط الأدب بالأيديولوجيا، والتاريخ، والمجتمع، والمنظور الفكري للمفسر. ويؤكد هؤلاء النقاد على أنه بدلاً من محاولة إخفاء الأيديولوجيا التي ينطوي عليها النص، يجب أن يحرص الناقد أو المفسر على كشفها ووضعها تحت الأضواء الفاحصة. ويعتمد نجاح هذه المشروع – إلى حد ما- على خلخلة هذه الأسس النقدية الليبرالية والتجريبية والمقبولة ظاهريا. وقد ساعد على النجاح النسبي لهذا التوجه، رفض المدرسة التفكيكية للنقد الليبرالي بدلالاته الموضوعية والمثالية المتميزة، وكذلك الإحياء الحديث لتيار النقد النظري الماركسي الذي كانت المدرسة الفرنسية في طليعته.

ويقول الناقد الفرنسي (البنيوي ثم التفكيكي) رولان بارت في كتابه "إس/ زد": إن النص يستخدم بطبيعته أنظمة شفرية، تحمل في طياتها اتفاقا ضمنيا بين النص والقارئ حول الافتراضات الأيديولوجية التي يسعى الكاتب لإثارتها وإقناع القارئ بها. وهذه الأنظمة الشفرية تمثل، بطريقة خبيثة وملتوية جزءا من الأيديولوجيا البرجوازية السائدة. لكن كريستوفر باتلر يعترض على وجهة نظر بارت هذه قائلا:

"إننا نتفق معه في أن النص يستخدم أنظمة شفرية تعكس أيديولوجيا معينة ضمنيا، دون مناقشة. ففي إمكان القارئ أن يتخذ في سهولة موقفا متعاليا

منها، ويطبق عليها معيار صدق المحاكاة للواقع، كما يفعل بارت نفسه. ومعنى هـذا أن التقاليـد والأساليب المفتعلة، سواء في مجال الأدب أو الإعلانات، لا يخـدع المتلقي بالضرورة. ولكن مهما اختلفا مع بارت حول قدرة المتلقي على مقاومة هذا الغزو الفكري الممتنع عن طريق تفسير الأنظمة الشفرية المستخدمة تفسـيرا نقديا واعيا، أو بطريقة أخرى، فإن هذا الاختلاف معه لا يمنعنا من أن نقـر بصـحة رأيه عندما يقول: إن اللغة اليومية المستخدمة في حقبة تاريخية معينة، وكذلك أساليب الإعلان والتصوير وغيرها، تحمل افتراضات أيديولوجية وتسـعى لتوصيلها، خاصة عندما تبدو شفافة وبريئة من أية رسائل أيديولوجية. ولـذلك فـإن إحـدى الوظائف المهمة للتفسير النقدي للنصوص هو تنبيهنا إلى طبيعتها الأيديولوجية".

ولـم يقتصـر الـنقد الأيديولوجـي على حد كشف اللثام عن الرسالة الأيديولوجية التي يتضمنها النص، بل يتخطى ذلك إلى تقديم حقائق ووجهة نظر معارضـة لـوجهة النظـر التـي يتبناها العمل الأدبي. ولاشك أن معارضة المضـمون الأيديولوجـي يمكن أن تؤدي إلى رفض الشكل الفني الذي يتضمنه وتفكيك وحدته، كما فعلت التفككية التي تضع الأيديولوجيا في مقدمة اهتماماتها. وبصفة عامة فإن التفسير الأيديولوجي للعمل الأدبي يتم دائما لخدمة فئة خاصة فـي المجتمع، لا تملك حرية التعبير أو القدرة على توصيل رأيها إلى الأطراف المعنية، أو غير مسموح لها بالتعبير في الحدود التي لا تهدد إطار الأيديولوجيا المتفق عليها جماعيا، والتي تفرض سيطرتها بصورة مقنعة.

وعلـى الرغم من إصرار النقاد الأيديولوجيين على التوحد في الساحة الأدبية بقوة وانتشار، فإنهم سيظلون يعانون من مأزق يصعب تجاوزه طالما أن الأيديولوجـيا عـندهم هـي الهدف الأسمى بصرف النظر عن المعايير الأدبية والضـرورات الفنية التي لا يمكن تجاهلها، لأنها هي التي تجعل في النهاية من الأدب أدبا وفنا، وليس مجرد أداة لتوصيل الأيديولوجيا، مثله في ذلك مثل علوم

الاجـتماع والسياسـة والاقتصاد والحضارة التي تبدو في أحايين كثيرة مجرد أوعية لاحتواء الأيديولوجيا أو مجرد قنوات لتوصيلها إلى الناس.

ولعـل مـن أهم الأفكار التي طرحها الناقد الفرنسي بير ما شيري في كـتابه "نحـو نظرية لإنتاج الأدب" (١٩٦٦) الفكرة التي تنادي بأنه ليس هناك ضرورة تحتم تناول العمل الأدبي كوحدة متسقة منطقيا، وأن هذا النوع من النقد الأدبي يعتبر العمل كيانا كاملا لا يحتمل أية إضافة أو حذف، وبالتالي فهو نوع من التقديس لا مبرر له. فهو يقول:

"يتـناول التحليل النظري النص الأدبي بصفته مركزا للاهتمام والمعنى؛ لكن ذلك لا يعني أن نعامل النص ككيان منغلق على ذاته، متركزا فيها، وليست له أية وشائج تربطه بأي شيء خارجه".

لكـن الأمر يرتبط بالموضوعية الفنية للعمل الأدبي وليس بالتقديس بأية حـال مـن الأحـوال، لأن الـناقد الأدبي في النهاية ليس باحثا في التاريخ أو الحضارة أو السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد... الخ، وإن كان واعيا ومستفيدا من كل هذه المعطيات. فهي ليست مجال تخصصه. وليس عليه حرج في تحليل الأيديولوجيات التي تنطوي عليها الأعمال الأدبية وتصوغ أشكالها الفنية التي لا يمكن تجاهلا، لكن الحرج يكمن في محاولته الانتقال بمجال الأدب إلى مجالات أخـرى قـادرة علـى أن تفقده شخصيته المتميزة، ووظيفته الحقيقية في الحياة الفكرية والثقافية والوجدانية.

القصة القصيرة المقاومة في الأرض المحتلة
زكي العيلة نموذجا

د.محمد بكر البوجي (*)

قد يتساءل البعض لماذا زكي العيلة بالذات نموذجا دون غيره من كـتّاب القصـة القصيرة في الأرض المحتلة عام ١٩٦٧؟ وهم كلهم في بوتقة واحدة من المعاناة والنضال المشترك في الحياة الثقافية السائدة،و المحاصـرة بـأغلال الأوامـر العسكرية الإسرائيلية وسجونه، ومذكرات الاستدعاء وقوانين النشر.

ولقـد وقـع اختياري على الكاتب القاص زكي العيلة كأحد كتاب القصـة القصـيرة في الأرض المحتلة بعد العام ١٩٦٧، و اتسمت أعماله الأدبـية بمميـزات تثيـر الانتباه، وتطلق الكثير من الأسئلة الخاصة بهذا الـبحث، بل أزعم أن مجموعته القصصية(العطش) الصادرة عام ١٩٧٨م هـي ثاني مجموعة قصصية فلسطينية تصدر في عهد الاحتلال في قطاع غزة، وهو أول من نشر نتاجه القصصي في الصحف المقدسية والحيفاوية، وأزعم أيضا أنه كان أكثرهم نشاطا واندفاعا نحو البحث عن طريق للنشر، سواء في الصحافة المقدسية أو صحافة عرب ٤٨، حيث الرقابة أقل وطأة منها في الضفة والقطاع. كذلك يعد زكي العيلة من أكثر الشبان تلاحما مع زملائه في الضفة الغربية وعرب ٤٨، حيث كتب له الشاعر سميح القاسم مقدمـة لمجموعـته الثانية (الجبل لا يأتي) الصادرة عام ١٩٨٠م. ومن دوافـع البحث أيضا، أن زكي العيلة لا يزال مخلصا لفن القصة القصيرة،

(*) أستاذ الأدب المشارك – جامعة الأزهر بغزة.

فهـو الفن الأثير لديه، بالإضافة إلى كتابة المقال الصحفي، وهو في حالة تطور تجريبي غير مستقر، وصاحب رؤية مستقبلية لثقافة المقاومة.

وقـد بـرز اسـم زكي العيلة خارج الوطن، فكتب عنه النقاد في الصـحافة المحلية والعربية وترجمت بعض أعماله إلى عدة لغات أجنبية حية.

يعد زكي العيلة من أكثر كتاب القصة القصيرة نشاطاً وتواصلاً في قطـاع غزة، لهذا كانت دوافعي لأن تكون أعماله القصصية الأولى وهي المجموعـتان (العطـش) و (الجبل لا يأتي) نموذجاً لهذا الفن في مرحلة الاحـتلال الإسـرائيلي عـام ٦٧ وحتـى ١٩٨٧م حيث بداية الانتفاضة الفلسـطينية الأولـى وبـروز مجمـوعة جديـدة من الكتّاب ، و هاتان المجموعتان هما الأكثر وضوحاً للمرحلة المقصودة بالدراسة.

يهمـنا فـي هذه الدراسة النظر إلى عموم التجربة القصصية في الأرض المحتلة، ليس من خلال استعراض جميع نماذجها وتجاربها عرضاً تاريخـياً، أو وصف اتجاهاتها وملامحها وأساليبها، يعني هذا أنه ليس من الضـرورة أن نوضـح كل التجارب القصصية في رقعة هذا البحث، إننا نـرى فـيما نفترضـه مجرد محاولة لإثبات خصوصية العلاقة بين واقع الاحتلال الإسرائيلي، وبين أداء القصة لمهامها التعبوية والفنية، وباعتبارها أداة مفجـرة للطاقـة الدرامـية، وللخيال القصصي المرتبط بالواقع، رغم محاولـة تحـرره، يتميز كاتبنا زكي العيلة بأدائه الذي يجمع فيه بين الفن والهمـوم المـرتبطة بالواقـع، هـنا نحاول البحث عن مدى قدرة القصة القصيرة على متابعة الواقع الفلسطيني وتسجيله، وهل استطاع زكي العيلة التفاعل مع قضايا شعبه؟، وكيف تناول هذه القضايا؟، ومدى تأثيرها على الناحـية الفنـية في قصصه؟ اعتقد أن النظريات النقدية لا تستطيع وحدها

الإجابة عن جميع التساؤلات عن القصة عندنا، لأن هذه التجربة فريدة، لا ينجزها أحد بعمق كما ينجزها مبدعو الأرض المحتلة ونقادها. وقد عايش كاتب هذه السطور الحركة الأدبية في الأرض المحتلة من خلال المشاركة النقدية وإقامة الندوات والمهرجانات في قطاع غزة طوال فترة الاحتلال. وقد اتخذنا المنهج (التحليلي الوصفي) أداة لسبر أغوار النص واستخراج أبرز نتائج الدراسة بطريقة تحليلية فنية تنسجم مع هدفنا من هذه الدراسة.

والله ولي التوفيق

غزة – معسكر الشاطيء

ملاحظة:

- نشير إلى الأرض المحتلة عام ٦٧:
  (الضفة وغزة) أو (الضفة والقطاع)

- نشير إلى الأرض المحتلة عام ١٩٤٨:
  (عرب ٤٨)

حياته والعوامل المؤثرة في أدبه

يعـد القمع والاضطهاد من المكونات الأساسية للنص في الضفة وغزة بعـد عام ٦٧، وهذا القمع ليس مرتبطاً فحسب بسلطات الاحتلال، بل كان إلى جانـب ذلـك نـوع من القمع الداخلي للذات وإحساسها بالهزيمة والعدمية، فقد فوجئنا بتضليل الدعاية العربية، حول ضعف إسرائيل وسهولة اقتلاعها، وإذا بها تنتصـر وبطريقة ساحقة، في حرب، لم تكلفها الكثير. في هذه الأجواء النفسية العصـيبة، بدأ زكي العيلة يمسك القلم ليكتب في مجلة البيادر الأدبي المقدسية، ضـمن مجمـوعة أطلق عليها اسم كتّاب الأرض المحتلة، وكان هؤلاء هم أهم كـتاب فلسـطين في تلك الفترة مع إخوانهم عرب ٤٨، لأنهم يكتبون من داخل الحـدث ومـن وهـج الـنار، ومن سجون العدو، يكتبون ثم يستعدون لمقابلة المخابرات الإسرائيلية، وسؤالهم عن دلالات بعض الكلمات والجمل في القصص المنشـورة، لكـن دون جدوى، فلا يفهم لغز اللغة ورموزها إلا أبناؤها، هؤلاء الـرواد نذكر منهم: إبراهيم الزنط الذي أطلق على نفسه اسماً مستعاراً (غريب عسـقلاني)، وعـبد الله تايـه، ومحمد أيوب، وصبحي حمدان، وزكي العيلة، وأكـرم هنـية، وجمـال بـنورة، وإبراهيم العلم، ومحمد كمال جبر، وحمدي الكحلوت، وعادل الأسطة، ومفيد دويكات، وعلى الخليلي.

ولـد الكاتب زكي العيلة في غزة عام ١٩٥٠، وقد هاجرت أسرته من قرية يبنا[١] المدمرة عام ١٩٤٨ إلى مخيم جباليا[٢]، حيث تلقى تعليمه الابتدائي والإعـدادي والـثانوي ثـم انتقل إلى رام الله ليحصل على دبلوم المعلمين عام ١٩٧١ فـي معهـد المعلمين فيها، التابع لوكالة الغوث (الأونروا) وهناك التقى عـدداً من الشبان، وتعرف على الناقد الأديب محمد البطراوي الذي بدأ يدرسهم ضمن ورشات عمل طريقة كتابة القصة، مرة في رام الله وأخرى في غزة. هذه المـرحلة من التعارف بين زكي العيلة وبين كتاب الضفة، ومن ثم كتاب عرب ٤٨ فـي حيفا، تمثل المرحلة الذهبية الروحانية، و المناخ المساند له ولمجايليه. فـي تلـك الفترة. بدأ زكي يتلمس خطاه، ويعيد النظر ويجيله في واقع المخيم

والهــزيمة، ليختــزن صوراً تتكرر يومياً ويعايشها طوال حياته، لكنها الرغبة الفعلية الأولي نحو رؤية جادة للخلاص من الحيرة والضياع الذي كان يحس به كل الشعب الفلسطيني، خاصة فئة المثقفين، فلم يبق في غزة إلا المثقفون الشبان، يعانون مخاض التجربة النابعة من رحم النكبة الثانية عام ٦٧، يقول زكي العيلة فــي ذلــك "لقد ترك الوطن معظم المثقفين الكبار، ومن بقي منهم التزم الصمت فترة طويلة، لقد عشنا بعد ٦٧ أيتاماً بلا موائد، فقد ضاعت المكتبات العامة، ولم تظهــر المكتــبات الخاصة لأسباب أمنية، فكان الكتاب الواحد يدور بيننا سراً، ونحافظ عليه كما يحافظ الجندي على سلاحه"[٣] يقول الناقد فخري صالح[٤] عن مــدى تأثير هزيمة ٦٧ على القصة الفلسطينية في داخل حيث "تبعثر كتابها بعد الهزيمة، وفقدت بشكل مأساوي معظم المواهب القصصية بفعل الغربة"[٥] ويقول أيضــاً "لاشــك أن القصــة القصــيرة تحت الاحتلال خسرت بخروج عدد من القصاصين الفلسطينيين سنة ٦٧ أو بعد هذه الفترة بقليل أو كثير، جيلاً مهماً من أجيالها القصصية.. فخروج الجيل الذي أقام أسس الحركة القصصية الفلسطينية فــي الضفة الغربية، ونشر معظم نتاجهم في مجلة (الأفق الجديد)[٦] ضاماً عدداً كبيــراً من خيرة الأقلام الفلسطينية الشابة: محمود شقير،و يحيى يخلف،و رشاد أبوشاور،و خليل السواحري، وغيرهم كثيرون، أثر على مسيرة القصية القصيرة في ظل[٧] الإحتلال، إذ حرمت القصة القصيرة من تجربة متواصلة خاضها هذا الجــيل الأدبي"[٨] وكان خروج معظمهم قسرياً وإبعادهم خلف الحدود، لم يحبط الجــيل الجديــد، ولم يمنعهم من البحث عن نوافذ جديدة للتواصل، تمنحهم الثقة وتعطــيهم الأمل، فقد وجد أدباء غزة فيمن تبقي من أدباء الضفة الغربية خاصة علــى الخليلــي ومحمد البطراوي نافذة، إلى جانب نافذة عرب ٤٨، يقول زكي العيلة في رحلة بحثه عن مائدة الأشقاء أملاً منه في كسر القطيعة والحصار "منذ منتصــف الســبعينيات بدأت رحلة البحث عن تلك الأسماء الطالعة من الأرض المحــتلة عام ٤٨، والتي ملأت جهات الوطن بعبق نتاجها الأدبي حيث تعددت زياراتــي والصديق الروائي (غريب عسقلاني) إلى حيفا والناصرة، مما جعلنا نقترب كثيراً من إميل حبيبي وسميح القاسم، وسالم جبران، وتوفيق زياد، وإميل

تـوما، وسـلمان ناطـور، ومحمد نفاع، وكثير ممن أضاءوا الوجدان العربي بقصـائدهم وإبـداعاتهم المحملة بالنبض في زمن الانكسار الذي ساد بعد النكبة ٦٧"(٩) حيث بدأوا ينشرون نتاجهم الأولي في الصحف الصادرة في حيفا والقدس بعـيداً عـن رقابة الحكم العسكري الإسرائيلي في الضفة وغزة، ومعروف أن "فدوى طوقان نشرت أول قصائدها بعد الاحتلال في جريدة الاتحاد الحيفاوية في آذار مارس ١٩٦٨ بعد لقائها بالشاعرين محمود درويش وسميح القاسم، وكانت قصيدتها بعنوان لن أبكي"(١٠) ثم جاء دور الجيل الجديد، جيل زكي العيلة، حيث يقـول في ذلك"وبعيداً عن بطش حراب الرقيب الإسرائيلي نشرت معظم إنتاجي القصصـي بدءاً من العام ١٩٧٦ عبر صفحات جريدة الاتحاد ومجلة الجديد في حـيفا"(١١) ولم يكن نشر عمله القصصي في صحافة ٤٨ هو كل طموح زكي، لأنـه لا يزال بعيداً عن قرائه في الضفة وغزة "وكانتا بالمناسبة ممنوعتين من دخـول الضفة الغربية وقطاع غزة بأمر من الحاكم العسكري، حيث يحاكم من يقتنـي نسخة منها"(١٢) لذلك كان يحاول نشر قصصه بين زملائه وطلابه وأبناء مخـيمه لإعادة الأمل إلى الجيل الجديد وبث روح المقاومة ودوافع التمرد، مما أغضب الحاكم العسكري الذي فتح له ملفاً في سجل المخابرات الإسرائيلية، وبدأ يرسـل له سيلاً من التبليغات تطالبه بالحضور إلى مقر هذه المخابرات للتحقيق معه بعد أن صدرت له المجموعة الأولى بعنوان(العطش) في القدس، يقول زكي فـي ذلـك "فـي أيلول سبتمبر ١٩٧٨ بدأت في تسلم سيل متصل من التبليغات تطالبنـي بالحضـور إلـى مقـر جهـاز المخابـرات الإسـرائيلية في غزة – السرايا –"(١٣).

يصـف زكي طبيعة تعامل جنود الاحتلال مع المطلوبين للتحقيق بقوله "يغـربلونك تفتيشاً، تدلف من بوابة إلى أخرى، يسلمك سياج إلى آخر، يتقدمك جـندي يحمل بطاقة هويتك، وورقة الاستدعاء إلى أن يدفعك داخل غرفة ضيقة يتمدد فيها مقعد خشبي مهترئ، تنتظر وحيداً في ذلك المكان من الثامنة صباحاً حتى الخامسة مساءً، دون أن يستدعيك أحد، حتى يأتيك جندي بورقة أخرى في

آخـر النهار يطلب منك أن تعود في اليوم التالي.. لتتكرر الاسطوانة على مدى شهر كامل"(١٤).

كـان كتّابنا في تلك الفترة يعانون أيضاً من قانون الطوارئ البريطاني الـذي اسـتخدمته إسرائيل غطاءً قانونياً لها خاصة المادة (١١٩) المتعلقة بهدم المـنازل ومصادرتها، فاستندت إليه بعد إدخال بعض التعديلات الطفيفة لتسهل مهمتها في تحقيق تلك الأهداف. تقول صحيفة (هآرتس) الإسرائيلية "لقد خلف لنا البـريطانيون قانون الطوارئ الذي وجدوا ضرورة في تطبيقه عام ١٩٤٥، وقد أحدثت إسرائيل تعديلاً يدعو إلى مصادرة كل بيت أو بناء أو أرض في مناطق معينة واقعة في هذه المدينة أو تلك القرية أو الحي أو الشارع، يتبين أن المكان المقصـود أو بعض السكان قد تجاوزوا أو حاولوا تجاوز القوانين المرعية عن طريق تحويل هذه الأماكن إلى مكان نشاط ضد الدولة، بحكم القوانين النافذة قبل اقتراف الجرم أو بعده، وتحويل هذه الممتلكات إلى أموال الدولة"(١٥).

إن معاملة إسرائيل للعرب ارتكزت منذ الاحتلال على حكم غريب من نـوعه اسـمه الحكم العسكري في المناطق المحتلة "ومن أكثر مواد هذا الحكم اسـتعمالاً المـادة (١٢٥) التـي تمنح الحكام العسكريين صلاحية الإعلان عن مناطق معينة كمناطق مغلقة، أما المادتان (١٠٩) و(١١٠) فإنهما تمنحان الحاكم العسـكري صـلاحية بأن يأمر بصورة إدارية بوضع أي شخص تحت الرقابة، وأن يسلب الإنسان حقه في أملاكه أو يمنعه من استعمالها، وتتيح المادة (١١١) فـرض الاعتقال على كل شخص تقرر السلطات لسبب ما اعتقاله، وتمنح المادة (١١٢) من قانون الحكم العسكري الذي فرضه الكيان الصهيوني على المواطنين العـرب سـلطة إصـدار أمـر بطـرد أي إنسان من البلاد أو نفيه ومنعه من العـودة"(١٦) يلاحظ من تلك الصلاحيات الممنوحة للحاكم العسكري الإسرائيلي بأنها مطلقة، وهدفها، كبت الحريات وهدم المنازل، ومصادرة الأراضي، ونفي المثقفـين والناشـطين خـارج البلاد حفاظاً على أمن الدولة العبرية من مفعول الكلمة وتأثيرها الإيجابي في إعادة الأمل إلى نفوس الجماهير بعد الهزيمة.

ترعرع الكاتب زكي العيلة مع أبناء جيله بعد النكبة، ولم يكن أمامه من خـيار سوى أن يكون جزءاً من هذا المجتمع المشرد، مما يوجه قدراته وينميها علـى هـذا الأسـاس، فالرحلة طويلة، والعثرات متوالية، مما جعل رحلة نموه النفسـي والفكري صعبة جداً ضمن قواعد ثورية مجتمعية عامة يشوبها بعض الخصوصـية، فهـو لا يستطيع المواجهة ولا يستطيع استيعاب العثرات، لكنه يسـتطيع مقاومتها بصورة جيدة، يقول زكي العيلة في ذلك "كنا نعاني من شرط التجـربة والحياة كي نصبح مؤهلين للمقاومة، فنحن محاصرون لا نملك طعاماً ولا كتباً، وإنما نملك سجوناً وبيوتاً مهدمة، وعائلات مشتتة، ونفسية غائمة"(١٧) فليس أمامه سوى الكلمة التحريضية التي لا يستطيع الاستغناء عنها، وقد حاول الكاتب أن يصنع لنفسه قشرة حامية في الكتابة القصصية، لكنها فاعلة ونشطه، فقد استخدم الرمز الذي يحميه من سؤال الحاكم العسكري، ومن مقص الرقيب، فالحـاكم العسـكري هو السلطة المستبدة "حيث يحدد أقاليم المسموح والممنوع، فـتكون سلطته تجسيداً لموقف يضطهد موقفاً مختلفاً ويستعمل في سلطته أدوات عـدة، بـدءاً بمصـادرة الكلمة ومقص الرقيب، ونهاية بالسجن أو النفي خارج الوطن، لأنه هو الوحيد الذي يقرر ما يجب أن يقال، وما يجب أن يلقى بصاحبه إلـى السـجن"(١٨). وفـي مجال آخر عمدت سياسة الحكم العسكري إلى تعيين ضابط مخابرات لتسيير شؤون التعليم في الضفة والقطاع، وأطلقت عليه مسمى (ضابط ركن التعليم) يكون في الأغلب يهودي قادم من إحدى الدول العربية، فقد عمـد هـذا الضابط إلى تغيير مناهج التعليم حيث حذفت مقررات عن القومية العـربية والثورات العربية والقضية الفلسطينية، وكل ما يحث على الجهاد، أو الألفـاظ التي تدل على الانتصار، كما أنه استبدل بالمنظور نفسه الأمثلة الواردة فـي كـتب الـنحو، فهو على سبيل المثال يحول عبارة (عاد العربي منتصراً) فتصبح (عاد العربي زائراً) وهذا يتناسب مع سياسة إسرائيل باستخراج تصاريح زيـارة لعودة اللاجئين لزيارة أقاربهم وعائلاتهم لمدة شهر ثم عليهم العودة إلى خارج البلاد (١٩).

هذا هو نتاج حرب ٦٧ على الثقافة، فقد هزت الهزيمة الوجدان الثقافي العربي عامة، والفلسطيني خاصة، لأنهم يعيشون داخل الخندق الأول للمواجهة "وكانــت هــزيمة حزيــران محورية للتحولات النفسية والإبداعية في الأرض المحــتلة بالذات، بالإضافة إلى أنها المحور الرئيسي للقضايا العربية جمعاء في إطار واقع اجتماعي وسياسي غامض ومتناقض، ومشحون بالتفاصيل المتشابكة المعاديــة لفعل الحياة نفسه في ظل التقهقر السياسي"[٢٠] فخرج الجيل الذي كتب قصـــة هــذه الفترة، وهو الجيل الذي عاش فترة الاحتلال وشاهد بكل جوارحه ممارســاته القمعية اليومية، واكتوى بنار سجونها، فكتب من قلب المشهد، ومن قلــب الزنزانة، وفي فترات منع التجوال، فكانت قصته شهادة على المرحلة"[٢١] إن حصـــار الــداخل أدى إلى أن يبقي الإنسان الفلسطيني داخل أسوار وأسلاك شائكة، بعيداً عن محيطه العربي وثقافته.

ومـــن أهـــم مظاهر الحصار الثقافي هو حرمان الشعب الفلسطيني من قــراءته الصـــحف أو شـــراء الكـــتب[٢٢]، أو حتى المراسلات البريدية[٢٣]، أو الهواتـــف الممـــنوعة أصـــلاً. مما دفع معظم أدباء الضفة وغزة إلى الاتصال بإخـــوتهم عـــرب ٤٨ لنشر بعض المقالات أو القصائد والقصص في الصحف الصادرة في حيفا أو القدس الذين كانوا يخضعون للإقامة الجبرية، بالإضافة إلى قــرارات الحكـــم العسكري بمنعهم دخول أراضي الضفة والقطاع، يقول خيري منصـــور[٢٤]: لاشـــك أن شـــعراء فلســطين المحتلة كانوا قارب نجاة أو ملاذاً للكثيرين من المثقفين والشعراء العرب في أعقاب هزيمة حزيران، لأن أدباء ٤٨ تشــكلت لهم خبرات طوال أكثر من عشرين عاماً في تعاملهم مع قوانين الحكم العســـكري ضـــد الكلمة[٢٥]، ورغم أن الصحافة الصادرة في القدس لا تخضع للـــنظام العســـكري المفروض على الضفة و القطاع، فإنها كانت تعامل أحياناً بقســـوة بالغة، فقد أقدمت سلطات الاحتلال "على إغلاق صحيفتي الميثاق والعهد، ثم ســحبت ترخيصـــهما، كما ألغت ترخيص كلٍ من مجلتي الشراع و العودة المقدسيتين، وتعرضت الصحف اليومية للعديد من إجراءات منع التوزيع أو إغلاق مقر الصحيفة أو

مصادرة أعدادها وذلك بحجة نشرها مواد تحريضية "[٢٦] يقول أسعد الأسعد[٢٧]: "كنا نتـرك فراغاً في الصفحة مكان العبارات أو المقالات المحذوفة، احتجاجاً على سـلوك مقـص الرقيب"[٢٨] كما كانت تحظر السلطات تداول الصحف الحيفاوية خاصة الاتحاد والجديد في غزة والضفة، وكان يسجن ستة أشهر كل من يضبط في حوزته نسخة مهربة، هذا أيضاً ينطبق على مجلة الكاتب المقدسية.

لاشـك أن أجواء الكتابة في الحرب تفرض نمطاً حياتياً خاصاً تفرضه قيود الحركة، والتواصل مع باقي أدباء الوطن، مما دفع الناقد رجب أبوسرية[٢٩] إلـى القول: بأن الأدب الفلسطيني يعاني من إشكالية عدم التواصل بين الأجيال "حـيث يظهر ضعف التواصل بين مراحل الإبداع الفلسطيني"[٣٠] وذلك مرتبط بوجـود التجمعات الفلسطينية في أكثر من مكان جغرافي، بالإضافة إلى انعدام الـوحدة الجغرافية السياسية للوجود الفلسطيني ذاته، مما جعل الأديب الفلسطيني متأثـراً بالمحيط الثقافي الإبداعي المقيم فيه، الأمر الذي يمنح الأدب الفلسطيني فـوارق نسـبية، لقـد باغتت الهزيمة مشاعر العرب في الضفة و غزة عشية الحرب، فقد كانوا يهيئون أنفسهم للعودة إلى بلادهم التي طردوا منها عام ١٩٤٨ ، فقـد اغتصب العدو كامل الأرض بالإضافة إلى حرياتهم وأحلامهم وخيامهم وأرضهم، يقول خيري منصور"وهكذا ساد في الضفة والقطاع صمت ثقافي في السـنوات الأولـى، وكـان علينا أن ننتظر حتى تتبلور الأصوات الجديدة التي شاءت الظروف أن تتفتح مواهبها وبواكيرها في زمن الاحتلال"[٣١].

يذهب فخري صالح في العام ١٩٨٢ إلى أن "الجيل القصصي الحاضر مـنقطع عـن الجـيل الماضي، وهذا ما يؤخر حركة القصة عن مواكبة النتاج الفلسطيني في ديار الغربة"[٣٢] قد يكون شتات كتاب القصة خارج الوطن وغياب الصحافة المحلية أديا إلى الانقطاع بين أدباء الأرض المحتلة وبين زملائهم في المنافي.

يقـول غسـان كنفاني في الموضوع ذاته: "إن سياسة الحكومة السلبية بالنسبة للثقافة العربية ترمي إلى محو أي ارتباط بين الجيل الجديد وبين ماضيهم

المجـيد تخمد كل مشاعرهم القومية وآمالهم في مستقبل مشرق"[٣٣] ويقول أيضاً "ومـن هـذه الناحـية فإن أدب المقاومة الفلسطيني الراهن، مثله مثل المقاومة المسـلحة يشكل حلقة جديدة في سلسلة تاريخية لم تنقطع عملياً من حياة الشعب الفلسـطيني"[٣٤] لسـنا هنا أمام سؤال مشكل، حول أدب الأرض المحتلة يشكل حلقـات متصـلة أم منقطعة مع الأدب الفلسطيني العام، لأن المعاناة تكاد تكون مـتقاربة، فما كتبه غسان كنفاني ورشاد أبوشاور لا يختلف كثيراً في المضمون عمـا يكتـبه زكي العيلة وإميل حبيبي وسحر خليفة، إنه الواقع الفلسطيني بكل أشكاله. هنا نجد الناقد خيري منصور يقول: "من رحم هزيمة حزيران ولد جيل فلسـطيني جديد، صمت أعواماً قليلة، وهو مأخوذ من هول ما يجرى، فقد سقط هـذا الجـيل فـي قبضـة الاحـتلال.. امتلأت ذاكرة هذا الجيل بوهج الثورة ورعـودها.. وكـان مـتوقعاً منه على غير عادة الأدب الفلسطيني أن لا يبكي كثيـراً، وأن يصـرف طاقته في غير التشكي والإدانة، ولأن هذا الجيل يشكل امـتداداً عضـوياً للأجـيال الفلسطينية السابقة وانبثاقها عنها"[٣٥]، فإن له نكهة خاصـة يمنحها للأدب الفلسطيني، وأرى أن الأدب الفلسطيني عامة وقع تحت تأثيـر ظروف جغرافية متعددة، فلا شك أن كل أديب وقع تحت تأثير ثقافة البلد الـذي يقيم فيه، مما منح تعدد النكهات في الأدب الفلسطيني، ولا أقول بانفصال حلقـات الأجـيال، وإنمـا بتواصلها وتلاحمها شعورياً وموضوعياً لأن القاسم المشـترك بين مجموع الأدباء هو الهم الفلسطيني أولاً وآخراً، مع وجود نكهة خاصـة بكل مكان انبثق منه الأدب الفلسطيني فمثلاً ما أفرزه أدباء ٤٨ يختلف بنكهـته عن الأدب الفلسطيني المنتج في بغداد، ونموذج ذلك جبرا إبراهيم جبرا حيث نجد ملامح المجتمع العراقي في بعض أعماله.

لكـن المتفق عليه ما وقعت فيه الحركة الأدبية من ضغط، خاصة في مجـال القصة والرواية مما أدى إلى التأخر في نتاجهما وأدى أيضاً إلى "التأخر في ظهور الجيل الإبداعي الذي ولد في رحم مقاومة الاحتلال"[٣٦]، وبعد انقطاع دام أكثر من عشر سنوات، صدرت المجموعة الأولى المشتركة في القدس عام

١٩٧٧ [٣٧]، وقد احتوت على سبع و عشرين قصة لأربعة عشر كاتباً من الضفة وغزة، وكان من بينهم زكي العيلة حيث شارك في قصتين هما (جميزة الحرامي) و(غيمة وتزول).

بدأ زكي العيلة بنشر نتاجه القصصي عام ١٩٧٦ عبر صفحات جريدة الاتحاد ومجلة الجديد في حيفا، ومجلة الكاتب المقدسية، ثم صدرت له المجموعة الأولى (العطش)، في عام ١٩٧٨ عن دار الكاتب بالقدس، وقد تضمنت أربع عشرة قصة وهى (خماسية الوهج، الحقيقة، الحجارة، حب مع سبق الإصرار، اللوز لا يتأخر عن ميعاده، عبور، نجوم تحت الشمس، العطش، الجذور تصعد التل، عطا الصابر، أشياء كثيرة، حرمان، مذاق آخر للمخاض، ينزل المطر ساخناً)، وعلى أثرها دخل السجن، وقد تناقلت الصحف العربية في حيفا و القدس نبأ اعتقال الكاتب زكي العيلة، فبتاريخ الجمعة الخامس من أكتوبر (تشرين الأول) ١٩٧٩ نشرت جريدة الفجر المقدسية خبراً – نقلاً عن الاتحاد الحيفاوية– تحت عنوان: الكاتب الفلسطيني زكي العيلة، جاء فيه "اعتقلت سلطات الاحتلال الإسرائيلي في قطاع غزة المحتل الكاتب الفلسطيني المعروف زكي العيلة منذ مساء الخميس الأسبق، ولا يزال معتقلاً حتى كتابة هذا الخبر، وكانت السلطات قد استدعت العيلة عدة مرات في الماضي لاستجوابه، وكان في كل مرة يخضع للإهانات، والتعذيب، دون أن توجه إليه تهمة واضحة.. إن اعتقال هذا الكاتب يأتي ضمن سلسلة الإجراءات الإرهابية التي تنفذها سلطات الاحتلال ضد رجال الفكر في قطاع غزة". كذلك فعلت صحيفة الطليعة المقدسية التي نشرت الخبر ذاته منسوباً إلى صحيفة الاتحاد بتاريخ ١١/١٠/١٩٩٧م.

والملاحظ أن الصحافة المقدسية تنشر الخبر بعد أن تنسبه إلى الصحافة الحيفاوية، فما السر في ذلك ؟ يقول زكي العيلة "كانت الصحافة المحلية تعتمد على إرسال بعض الأخبار التي تعلم أن الرقيب الإسرائيلي سيبطش بها إلى صحيفة الاتحاد في حيفا المحتلة عام ١٩٤٨ ثم تعيد نشره منسوباً إليها"[٣٨]،

حتـــى تحمـــل مســـئولية نشر الخبر إلى صحيفة الاتحاد الحيفاوية التي تخضع لقوانين أخف وطأة من القوانين المفروضة على الصحافة الصادرة في القدس.

بعـــد شـــهرين من مغادرة السجن يصدر زكي العيلة مجموعته الثانية (الجـــبل لا يأتي) عن دار الكاتب بالقدس في العام ١٩٨٠، وتحتوي المجموعة علـــى جمـــيع القصـــص التي قادت زكي العيلة إلى السجن، وكانت قد صدرت متفرقة في الصحافة الحيفاوية والمقدسية. وهي (سلال من لحم، ما بعد الدوائر، الكلاشينكوف، أبوجابر يصل الأحراش ثانية، الوصول، لا خيار ثالث، الجبل لا يأتـــي) يتـــبادر إلـــى الذهن تساؤل من خلال المكتوب، لماذا الطباعة في حيفا والقـــدس، والإجابـــة ليســـت بحاجـــة إلى تفكير، فقد حرمت سلطات الاحتلال الإســـرائيلي الطباعة بكافة أنواعها في الضفة وغزة، ولا توجد آلة كاتبة إلا في المؤسسة الرسمية فقط، وهي من أخطر الأجهزة المحرمة في الضفة وغزة.

في هذه الأجواء الثقافية المعتمة، مع عدم وضوح الرؤية، وغياب الأفق السياســـي، والإحـــباط المســـيطر على جميع مناحي الحياة في الأرض المحتلة بالإضـــافة إلى سيطرة ثقافة الإرهاب على جنود العدو يصدر زكي العيلة أكثر من خمس وثلاثين قصة قصيرة، ضمن خمس مجموعات وهي:

١- العطش، دار الكاتب، القدس، ١٩٧٨

٢- الجبل لا يأتي، دار الكاتب، القدس، ١٩٨٠

وهـــي التـــي نعتمد عليها في بحثنا لأنها تتطابق مع المدة الزمنية للبحث وهي من (٦٧ - ٨٧). أما بعد ذلك فقد صدر له:

١- حيطان من دم، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٩٠

٢- زمن الغياب، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٩٨

٣- بحر رمادي غويط، اتحاد الفلسطينيين، القدس، ٢٠٠٠

٤- ولـــه كـــتاب جـــيد عـــن التراث الشعبي بعنوان (تراث البحر الفلسطيني- دراسة تراثية)، دار الرواد، القدس، ١٩٨٢

وسوف نحاول دراسة المجموعتين الأوليين دراسة في المضمون والشكل كما ذكرنا في المقدمة.

أولا: جوانب المضمون

١- بداية التفاؤل والخلاص

لقد انطلق أدب المقاومة "من أرض الالتزام ومن التزام الأرض، وكشف عن طريق الممارسة والمواجهة، أعماقه وأبعاده"[٣٩]

وحقق في هذا النطاق أدباً يستحق الوقوف والدرس، فلم يعرف أدب المقاومة "ظاهرة التخلي ولا التنصل ولا العتاب ولا العويل، كان يمارس إدراكه لدوره ومسئولياته.. فهو لم يكن رفاهاً، ولكنه كان دائماً التزاماً بالسلاح والجمال والمثل"[٤٠]. يقول خيري منصور: "بينما كان حزيران فاصلاً في الشعر العربي خارج الأرض المحتلة، بحيث شكك الشعراء بأنفسهم وتراثهم ووجودهم ذاته، جاءت دفقة الأمل الجديدة من الأرض المحتلة، ولعله أمر بالغ الدلالة أن أديب المقاومة في الداخل أكثر تفاؤلاً وإقبالاً على الحياة بعد هزيمة حزيران"[٤١].

لا شك أن أدب الأرض المحتلة يقع ضمن الأدب الملتزم، وما يطرحه بقوة من التبصير بالوسيلة، وأشكال احتفاظ الإنسان الفلسطيني بمقومات كيانه، بالانتماء إلى خط المقاومة، وهو بذلك من الأدب الثوري، حتى أننا نجد في قصص زكي العيلة ألوان البطولة والتحدي، تصور طبيعة الصراع المرير من أجل الوجود، وتحدد مصير الناس وقضاياهم، إن قصص زكي العيلة تنخرط في جحيم الفعل، والفعل المقاوم هو قانون شخصيات قصصه كما يملي عليها واجبها الوطني المسلوب، فالرفض للواقع إذن هو أقوى سمات أدب الأرض المحتلة الإنساني، وطابعها الأبرز[٤٢].

يحاول زكي العيلة رسم طريق الخلاص من بيت العنكبوت الذي وقعنا فيه، خاصة سكان الأرض المحتلة، من خلال تجاوز الواقع برمته مسترشداً بالرؤية الاشتراكية الثورية، يحاول كاتبنا البحث عن الخلاص من خلال الواقع

الملـيء بالعبث والقهر والفوضى والعتمة، أن يخرج بالإنسان الفلسطيني إلى أعلى، فوق الجراح، ليتعرف على أسباب الهزيمة، ثم تجاوز هذه الأسباب والانطلاق بمجتمع جديد، بوعي جديد، بعيداً عن التخلف والاستبداد الطبقي، إنه يحاول بث روح المقاومة في وجدان القارئ، لأن إنسانية الإنسان تتمثل في الاستمرار في نضاله وكفاحه، وصراعه المرير لأن ذلك ينقذ الإنسان، يقول بائع السلال في قصة (سلال من لحم): {مش شارد.. الضايع اللي بيشرد، والزلمة اللي بيضل} ص٢١.

كما يقول الحاج (عليان أبو خاطر) أحد أبطال قصة (ما بعد الدوائر): {يريدون تفريغ البلد.. تكبير الأمور.. نفخ الأشياء وتهويلها.. ما لا يرضيهم يصبح تهمة}ص٣٥ زكي العيلة هنا لا يكتب عن الحرب، فالحرب ليست موضوعاً خارجياً يمكن وصفه والكتابة عنه وعن شخصياته، الحرب عنده حالة شاملة يغرق فيها الكاتب وموضوع كتابته ورؤاه.

ليست المقاومة نشاطاً عسكرياً فحسب، بل يرفده نشاط سياسي واجتماعي واقتصادي، وثقافي أيضاً، لأن العمل الأدبي هو فعل حضاري ثوري، وكثيراً ما يسعى الاستعمار إلى التخريب الثقافي، لأنه الموصل إلى إضعاف الذاكرة، وإلغاء الوشائج القومية، وهذا ما حاوله الاحتلال الإسرائيلي، وقد وضحنا ذلك في درسنا للحياة الثقافية في فترة الاحتلال، ويبدو أن كتابة القصة القصيرة جاءت نتيجة وعي هؤلاء الأدباء بأهميتها في مواجهة التغيرات التي تعتري المجتمع الفلسطيني بعد حزيران ٦٧، لأن الأدب تعبير عن مجتمع يتغير، بهذا المعني يضع زكي شهادة جديدة وخاصة، إنها عتبة التحولات في حياته وفي كتاباته، فهو يشهد على الحالة، ويعلق موت الخيارات عندما يكون الانفجار شديداً وهائلاً، فليس أمامه إلا خياراً واحداً {لكنني تمسمرت في الأرض} العطش ص٦٦ {صرت ترى البلد كل البلد بوضوح تام من خلال مسامات البندقية} الجبل لا يأتي ص٩٧ هنا يصل الكاتب إلى الأعماق الكبرى التي فرضت عليه، فهي أعماق بطعم الموت.

يرتكـز زكـي العيلة في معظم قصصه إلى نكبة ٤٨ وضياع الوطن والبـيارة، يتضـح ذلك في مجموعته (العطش)، حيث يجسد التصاق الفلسطيني المشـرد بأرضـه، لكـن هـذا الجيل عاجز عن الفعل فيسلم الأمانة إلى الجيل الصاعد، الصغار، لأنهم الأمل والتفاؤل نحو المستقبل، فهو يؤجل فعل الطموح إلى الجيل الجديد علهم يتخلصون من قيود الجهل إلى آفاق العلم والثورة:

{وخلـف الأسوار كانت الصبية ما تزال تمشط شعرها الرمادي مترقبة طلته.. وكان ثمة ثلة من الصغار تقف على أسلاكها وقال طفل لنفسه في براءة:

لو أن مناغاتي تصلها باقة من مطر..

.. وانشقت السماء عن مطر

تهاوت أمامه كتل الريح القاتمة..} حب مع سبق الإصرار ص٣٠

على الرغم مما تعانيه القصة من واقع ثقافي مغلق، فإن غالبية هذه القصص إن لـم تكـن جلها كانت تناقض الاحتلال، وتتخذ من الشاب الفلسطيني الصاعد رمزاً للمستقبل الآتي

وفي صراع بين القديم المنهزم وبين الجديد الطموح يدور الحوار التالي:

{توقف الشيخ واقترب منه الوالدان..

سأل الولد الأول :

هل ستمطر السماء بعد قليل يا سيدي؟

نظر إليهما الشيخ في غضب وزعق في نفور:

وما أدراني

بل ستمطر..

هتف الولدان في صوت واحد.. و.. واندلق المطر} العطش ص١١.

ولعـل أهم ما في رؤيته السياسية أن قصصه تقرأ المستقبل وتطرح السؤال التاريخـي (انهض أيها السيد.. استيقظ أيها الرجل) العطش ص٢٩ ثم ما العمل للخروج من هذا المأزق الذي هو نتاج المأزق العربي.

لقد شهد الطفل الفلسطيني حالات الموت بأم عينيه وصار مشهد السجن والاعتقال والضرب واقعاً يومياً لا فكاك منه، ويزداد وقع هذا المشهد في معظم قصـــص زكـــي العيلة، فالقصص هنا لا أثر للرومانسية فيها، سرد يقدم نؤابة الأحـــداث كأنه يقدم أمراً عادياً، لأن هذا المشهد أثر في نفسية الطفل فيما بعد، فالشـــاب غسان في قصة (اللوز لا يتأخر عن ميعاده) ص٣٤ يتذكر حرص أمه عليه:

{خـــذ بالـــك مـــن الطرق ولا تتأخر.. وآه من التأخير والغياب وليالي السـجن} كذلك في قصة الحجارة ص٢٣، جاء في الخبر{.. قام جنود الاحتلال بالتصدي لإحدى المظاهرات، وأسفر ذلك عن مصرع إحدى الصبية}.

لكـــن يحاول زكي رسم طريق الخلاص من خلال تجاوز الواقع متكئاً علـــى الأمل من خلال الأطفال – كما يرى– بأنهم أمل المستقبل لتحقيق ما فشل فـــيه الكبار، وذلك من خلال مناقشة الواقع في أخطر مشاكله وأكثرها تعقيداً في الـــبحث عـــن الأمل وسط زحام الهزيمة والانكسار، لأن العالم عند زكي مليء بالفوضى والعبثية كما جاء في كل قصص المجموعتين.

كـــذلك ربـــط زكـــي هـــزيمة يونيو بالعامل المادي من قوى التخلف والبـــرجوازية، فجاءت رؤيته شاملة متكاملة للحياة والتخلف الاجتماعي، خاصة فـــي مجموعته الأولى العطش، يقول زياد في قصة نجوم تحت الشمس ص٤٦ {لا يـــدرى لماذا يدعونها المبروكة ويقولون أن بيدها الشفاء.. آه.. لو يقدر أن يكســـر يدها لما وفر}، ويقول زياد نفسه في ص٥٢ {ود لو يسأل أباه عن سقف بـــيوت المدينة لكنه خاف، سؤال واحد لم يستطع أن يلغيه من ذهنه طوال الليل. لماذا كان بيتنا من صفيح ؟!!} الكاتب هنا لا يحسم الصراع بين شخصياته، بل يفـــتح لهم نافذة أمل من خلال الأطفال الذين هم أمل المستقبل، فالجيل المهزوم يحـــاول رؤيـــة بـــلاده مـــن خلال هذا الطفل "إن هذه الظاهرة، وهي ظاهرة الاستعاضة، وخصوصاً الاستعاضة بالأطفال، مهمة جداً إذا أردنا أن نفهم كينونة الأدب الفلسطيني، وتحكم الفهم التاريخي بهذا الأدب " (٤٣).

لا تقتصر رؤية زكي العيلة عند تحليل الواقع المهزوم، وإنما تمتد إلى العمل الثوري، فهو لا يؤسس لثقافة الهزيمة كما فعل أمين شنار في روايته (الكابوس)[٤٤] الداعي إلى التواكل والاعتماد على حيثيات المجتمع القديم، والعودة إلى الماضي التليد والأسلاف الأتقياء، وأن ما حدث هو نتيجة ضعف الإيمان بالله والابتعاد عن تعاليم الدين الحنيف[٤٥].

لا نجد ذلك عند كاتبنا فهو يتكئ على الأبعاد الثقافية لتفسير أسباب الهزيمة فهو يحارب الجيل القديم بكليته، وأن أسباب الخلاص لن يكون إلا عندما {ترتسم في ذهنك بندقية.. رشاش.. مدفع غير عادي.. تطل من جوفه ومساماته كل عناوين وبوابات البلد} قصة الجبل لا يأتي ص١٠٢.

على يد جيل جديد لا يؤمن بالخرافات كما في قصته(أشياء كثيرة) ص ٧٠ حينما تحدي الصبي عبد الناصر خرافات الشيخ وذهب إلى البئر فلم يجد أشباحاً تخيف الناس، إن الجيل الجديد المولود من رحم النكبة، يعي شروط المرحلة وأبعادها ليقود المجتمع نحو العقلانية لأن المقاومة هي الطريق الوحيد نحو الخلاص و التفاؤل، إن هذه النبوءة تبهر القارئ بالقدرة على كشف المستقبل، فأطفال تلك الفترة هم قادة الانتفاضة الفلسطينية الأولى عام ١٩٨٧ والتي استمرت سبع سنوات. فما وصفه زكي العيلة في قصص (حب مع سبق الإصرار) و(الحجارة) و(الجذور تصعد التل) و(عطا الصابر) و(كلاشينكوف)، يقول سعدي في قصة الكلاشينكوف {الثورة نفاذ.. كشف.. رؤية.. تراكم بنياني} ص٤٦ إنه يدل على وعي بمفهوم الثقافة الثورية في تلك المرحلة وهو استعداد لمواجهة الاحتلال.

١. تفاصيل الحياة اليومية

"لا يخلـــو فرع من فروع العلوم أو الابستمولوجيا أو أي بنية من أبنية المعـــرفة، أو المؤسسات الاجتماعية، أقول لا شيء يخلو من هذا القبيل من أثر العوامل الاجتماعية والثقافية والتاريخية والسياسية وهي عوامل تكسب كل حقبة من حقب الزمن طابعها الفريد المتميز"[٤٦].

لاشـــك أن فن القص اكتسب مكانة كبيرة في العلوم الإنسانية باعتباره بـــوتقة تضـــافر ثقافـــات مهمة، لهذا سعى عدد من المنظرين أمثال (فريدريك جيمســـون) و(بـــول ريكـــور) و(ترفيتان تودوروف) إلى استكشاف الخصائص الشكلية لفن القص داخل أطر اجتماعية وإن أعمال هؤلاء المنظرين تبين مساحة الفـــن القصصي ودلالته بالنسبة للحياة الاجتماعية ذاتها في آن، وهكذا تحول فن القـــص مـــن نســـق أو نمـــوذج شـــكلي إلى نشاط تتلاقي فيه السياسة والحياة اليومية[٤٧].

تـــدور معظم قصص زكي إن لم تكن كلها حول موضوع واحد كباقي زملائه الكتاب في الأرض المحتلة حول فلسطين وما آلت إليه القضية، ومقاومة الاحـــتلال، ومســـئولية الطبقة العليا المحايدة في صراع المجتمع ضد الاحتلال العســـكري، فالموضـــوع هنا متصل اتصالا مباشراً بالإنسان والوطن وهمومه الكبـــرى، فهـــي تصور حالة الباقين في قطاع غزة وترصد حركتهم، في مكان فلسطيني محدد، وفي زمن فلسطيني مغدور، يقول زكي العيلة عن هذه المرحلة "كانـــت مـــرحلة مـــا بعد ٦٧ قاسية جداً على أبناء الشعب الفلسطيني، فالبيوت مدمـــرة، والعـــائلات مشـــتتة ولا اقتصاد ولا عمل على الإطلاق، حتى المواد التموينية غير متوافرة، والحالة النفسية مرهقة جداً، لكن كان لدينا إصرار عنيد على مقاومة الاحتلال"[٤٨].

قد تكون ممارسات القمع العنصرية للاحتلال من أكثر القضايا التي ألح الكـــتّاب علـــى تـــناولها، فهـــل يعـــود السبب في ذلك إلى وضوح الممارسات الإســـرائيلية العنصـــرية ضـــد الفلســـطينيين؟ أم يعود إلى أن بعض الكتاب قد

عايشـــوها واكتووا بنارها ؟ فانعكس ذلك في نتاجهم، وهذه التساؤلات مجتمعة تحمـــل فـــي طياتها مضمون إجابتها، فهي التي دفعت القاص إلى تناول الحياة اليومية في كتاباته(٤٩).

إن قصص زكي العيلة تنغمس في الهموم المعيشة بجرأة، وتقرأ وتحلل وتفســر أزمـــة هـــذا الشعب ووجوده على الأرض، وتطرح وتجسد شخصيات إنســانية مهمومة وصادقة اكتوت بويلات الاحتلال، والماضي الحزين الذي لا يحب سماعه، ورغم ذلك البؤس فقصصه تقدم لنا بعدها الإنساني في طرح أسئلة المصـــير العربـــي ومحاولـــة دفع القارئ إلى نظرة نقدية شمولية تخلصه من الاستلاب والقهر، وتعود به إلى الواقع المنكسر لنقده والتمرد عليه.

فقد طالعتنا هموم الحياة السياسية عند العتبات الأولى للنصوص، لتفيء بإحســـاس الكاتب ورؤيته، وتضع القارئ في لجة الأحداث السياسية السائدة(٥٠). يعـــد منع التجول داخل المدن والقرى الفلسطينية إحدى مظاهر القمع الجماعي لكســـر إرادة الجموع والأفراد، بما يحمله هذا المنع من إجراءات قمعية أخرى مـــثل الاعتداء على الأفراد وممتلكاتهم والاعتقال، وإذلال الناس بشتى الوسائل، كما جاء في قصة الخيار الثالث عن مشهد دخول جنود الاحتلال الإسرائيلي أحد بيوت المخيم {تقترب الأحذية الثقيلة.. تتدافع في ساحة الدار..

– ليش انخرست.. تكلم.. قل..

غضب كثيف يكاد أن يهرسه..

– الدار قدامكم فتشوا زى مابدكم..

.. وأحني رأسه تفادياً لصفعة..

.. الحائط البعيد، والانتظار أمر قدري..

الأيدي فوق الرؤوس.. اسطوانة وحفظناها}ص٨٥

لـــم يكـــن الغضب اليومي عند كاتبنا "مجرد انعكاس للتطهير السياسي وأعمال المقاومة، وعلى الأصح أنه كان موازياً لهما، يغذيهما كما يتغذى منهما،

فقــد كانت له أصوله الفكرية، ووظيفته الوجدانية في هذه المرحلة الخطيرة من حياة الأمة"(٥١).

فالطغـــاة لن يستطيعوا أن يحجبوا النور، كما أنهم لن يستطيعوا اقتلاع الجـــذور، ومشـــهد (الكـــندرة) في قصة (أبو جابر) عندما أراد أخذ حذائه عن الأرض وجمـــوع الـــناس تجرى أمام الدبابات الإسرائيلية فأراد أحد الجنود أن يعاقـــبه، ولكن أبو جابر قال {المسألة كندرة فالته لا هي فشكة ولا هي لغم} ص ٦١ وأخذ بالصراخ في وجه الجندي.

هـــذا المشـــهد يكشف لنا صورة الجلادين الطغاة، وقد أصبح الإرهاب طبـــيعة فـــيهم، حتى أنهم لا يستطيعون التخلص أو التحرر منه، لقد ماتت فيهم المشاعر الإنسانية، ففي القصة نفسها مشهد الرجل العجوز الذي مات من البرد على مرأى من جنود الاحتلال، وقد منعوا أهله من مساعدته.

لقـــد ماتـــت المشاعر الإنسانية السليمة لدى الإسرائيليين ونسوا أن هذه الجمـــوع المضـــطهدة هي بشر، هم أحرار يدفعون عن أنفسهم إرهاب السلاح الإسرائيلي الفتاك وأنهم طلاب حرية وعدالة، مما دفعهم للموت من أجلها وليس مـــن أجل الموت فقط. لهذا كانت ثقافة المقاومة وشحن نفوس الجماهير بمشاعر التمرد والرفض على كل ما هو قديم أو استغلالي أو محتل.

إن الهـــم اليومـــي يتحول إلى ممارسات يومية تتحمل الشعارات جزءاً كبيراً من تيسيره، فكانت الكتابة الأدبية انعكاساً لهذه الممارسة اليومية الرافضة للواقـــع العسكري والسياسي الذي أفرزه الاحتلال بعد ٦٧، فالسلوك المقاوم في جـــو مشـــحون بالـــنار والبارود والرعب يخلق شخصيات بشرية تدفع أحداث القصة.

ســـيطر على قصص زكي هم الواقع العسكري والسياسي المعاش، مما جعلهـــا تمـــتاز بالصـــخب والوضوح في تصوير الحالة اليومية لإطلاق النار، وملاحقـــة الصـــبية والشبان داخل أزقة المخيم، بالإضافة إلى واقع السفر ففي

قصـتي (غيمة وتزول) و(الوصول)، يصور الكاتب دافع السفر لدي الفلسطيني عبـر جسـر الأردن، بتصـريح إسرائيلي، يذوق المواطن كل أصناف العذاب والإهانـات مـن أجـل الحصـول عليه فالقصة الأولى (غيمة وتزول) ترصد تداعـيات نفسـية للشخصـية المحورية (عياش) تارة إلى الماضي في قريته، وضـحكات حفـيده (أمين) وما يعانيه المسافر من ثقل الضرائب على الحقائب الخاصـة، ومصادرة الكثير من الأمتعة، وأحياناً خلطها ببعضها حتى لا يستفيد منها المواطن، فيقول عياش: {ماذا يقول لحفيدته: أيقول أنهم قد دلقوا كل ما معه مـن حـناء؟} ص٦٨، وكمـا يقـول فـي الوصول: {ربك يلطف من التفتيش والدوريات} ص٧٧.

نتـيجة لهـذا التعسـف لـم يعد أمام القاص الفلسطيني من خيار غير المقاومة، فهو عندما يكتب لا يصف الحياة اليومية للفدائي، بل أصبح جزءاً منهم يقـاوم ويحـرض، وأصبحت كلماته شعارات مهمة "من واقع الاحتلال تحاول القصة أن ترصد وضعها وترسم لها خطوط المواجهة مع هذا الواقع"[٥٢].

تخرج القصة من هذا الواقع معبأة بآلام الحياة اليومية وتشعباتها لترصد جـو المقاومـة، وليقتـرب أكثر من ردود فعل الجماهير الناتجة عن ظروف الاحتلال. .

نلاحظ كيف يصر كتّاب القصة القصيرة على موقفهم المقاوم في إطار مـا هو معروف بالالتزام الاجتماعي والسياسي في وقت واحد، إنه التزام نحو تحـرر الـوطن مـن خـلال إدراك دور الكلمة "فقضية الالتزام ليست نظرية مجـردة.. ولكـن وعـياً عمـيقاً ومسئولاً لأبعاد المعركة التي وجد نفسه في صميمها"[٥٣] وإذا أردنا التعرف أكثر على حياة الفلسطيني في الأرض المحتلة لا يـتم ذلـك مـن خلال كتب التاريخ الرسمية، بل من خلال قراءة أدب الأرض المحتلة، فهو توثيق كامل للحياة اليومية بتفاصيلها المجروحة، وآمالها المكبوتة.

باستطاعتنا من خلال دراستنا هذه القصص أن نرصد حركة الواقع لإيجاد نمط عام من خلال تأثير هزيمة يونيو على قصة الأرض المحتلة، لأن هؤلاء القصاصين استطاعوا رصد الواقع اليومي واستلهام أحداثه وتطوراته، هنا نستطيع القول إن أثر الهزيمة قد حرفت القصة عن وظيفتها، فالواقعية المباشرة ورصد الأحداث المتلاحقة جعلت الكُتّاب يهتمون أكثر بالمضمون التحريضي المباشر على حساب الناحية الفنية، وسندرس ذلك في مكانه من البحث.

تعد قصص الأرض المحتلة بحق شاهداً على واقع الحياة الفلسطينية ومقاومة شعبها للاحتلال، بكل ما لديهم من وسائل، منها الكلمة المحرضة بما تمتلكه من وعي قومي ظهر في نتاجهم القصصي، وقد لا تكون نماذج قصصية ترتقي إلى مثيلاتها في الوطن العربي لكنها أعمال أدبية تستحق الاهتمام لأنها "تطرح إشكالية الكتابة القصصية في الأرض المحتلة من اعتماد للأسلوب التقليدي، أو اللغة الشعبية كمنهل خصب لتجربة الكتابة القصصية"[٥٤]، وإن تسجيل الحياة اليومية والتعامل العادي والبسيط لا يجرد القصة من دفئها الإنساني ولحظتها المتشبعة برائحة الحياة ودفء أنفاسها، فإن تشخيصها الإنساني ينبثق من هذه التفاصيل، حتى غدت القصة نصاً محكياً يوازي الواقع بكل إشكالاته، أو تشبهه كثيراً أو قليلاً، لهذا فهي أشبه بالوثيقة الحقيقية، فيختلط لدى المتلقي شكل الوثيقة التسجيلية، على ما يبدو أنه شكل جديد للصياغة الإبداعية، لهذا جاءت قصة الأرض المحتلة كأنها الحياة نفسها بعد حزيران. الحياة هنا درامية لأنها تمثل ذروة احتدام الصراع بين الحدود القصوى لمكوناتها مع مكان ضيق، الضحية في مجابهة الجلاد، المناضل الأعزل المدجج بقناعاته والمسكون بعناصر الضعف الإنساني المشروع في مواجهة المحتل المدجج بأحدث آلات البطش والتنكيل، مع غياب تام لوسائل الإعلام في تلك المرحلة.

لقد حاولت قصة الأرض المحتلة تسجيل التجربة الإنسانية الكاملة الحدوث انطلاقاً من التوغل التفصيلي في التجربة الحية، إن قصص زكي العيلة تمثل نموذجاً لهذا الصراع المفتوح بين الحاكم والجلاد في أشد لحظاته كثافة

ودموية، هذه التجربة الحية هي نقطة الارتكاز في معظم قصص زكي، وإن كان القاص مستنزفاً في اليوميات الصغيرة والجزئية، هذا الاستغراق التفصيلي للحياة اليومية تجعله شاهداً عليها، وهذه إحدى سمات قصص الأرض المحتلة وإحدى إشكالاتها.

لقد دخل التوثيق والتسجيل القصة الفلسطينية سواء بوعي من الكاتب أو دون وعي دليلاً على توتر الحياة وتغيرها المستمر أمام ناظريه، فسعى بكل وسيلة ليوثق الحدث ويسجل أيامه ليكون شاهداً مهما تغيرت الحياة، وكأنه بذلك يمثل ضمير الشعب الجمعي الذي يصر على تثبيت الهوية والذات والمكان والحق. وهذه التسجيلية أداة من أدوات الإدانة والتحريض(٥٥).

لا شك أن ثقافة الكاتب ومعرفته التحصيلية ضرورية في هذا الموقف، لكن هذا لا يكفي، ولا يمكن الاعتماد عليها وحدها في تفهم واقع الحياة، إنها أداة مساعدة فقط، أما التفهم الحقيقي للحياة فلا يتحقق إلا من خلال التجربة والمعاناة، فانخراط الأديب في الحياة ومعاناته لها إلى أقصى حد يطيقه هو ما يمكنه من تفهم دقائق الحياة وتفصيلاتها، وإدراك العوامل الفعالة فيها، أما المعرفة التحصيلية، فمن شأنها أن تساعد عملية التفهم والتحليل، وتخلق رؤية خاصة بالكاتب، وترشده إلى كيفية الخلاص من المأزق، أو الخلاص الجماعي(٥٦).

ركز كاتب الأرض المحتلة أحداث قصصه من داخل الأرض المحتلة لهذا جاء فضاء قصة الداخل أقل رحابة وأفقاً كما تمتلكه قصة الخارج، فقد استطاع الخارج أن يطور قصته "مع تطور القصة العربية في أفكارها"(٥٧) مع تفاوت المستوى في كل قطر ولدى كل قاص.

لم نجد عند زكي العيلة أو غيره من كتاب الأرض المحتلة اهتماماً ملحوظاً بما يجري خارج الأرض المحتلة، خاصة كتاب القصة، قد نجد هذا عند الشعراء، لأن كتاب القصة لازالوا في مرحلة كشف الذات وتحسس النبض، فالحدث الأكبر لديهم كان الحفاظ على ذواتهم داخل الأرض وعدم الخروج منها،

فلـــم نلحـــظ في قصصهم اهتماماً ملحوظاً بالقضايا العربية خارج الوطن، وهل هناك قضية أكبر من هزيمة ٦٧ وتداعياتها، يقول زكي "كان المتوقع من كتاب الخـــارج أن يـــتابعونا ويكتـــبوا عـــنا لا أن نتابعهم نحن أو نكتب عنهم، نحن المحاصرون تحت السياط، ومع ذلك كنا نترقب كل كلمة تقال، وكل فعل يحدث نحـــو إعادة تشكيل الجيوش العربية"[٥٨] لكنا نلاحظ أنهم رصدوا ما يؤثر على حـــياتهم، وكتـــبوا ذلك خاصة عن شخصيات أبنائهم التي تسافر إلى الخارج ثم تلـــتحق بصفوف المقاتلين، لأن هذا يؤثر على علاقة أهليهم في الداخل وعلاقة سلطات الاحتلال بهم، سواء على مستوى الاستدعاءات والسؤال أو على مستوى هـــدم المـــنازل، يقول الحاج عليان أبو خاطر في قصة (ما بعد الدوائر) عندما أرســـلت المخابـــرات الإسرائيلية استدعاءً حول ابنه الذي سافر إلى لبنان ثم لم يرجع: {لايف على الجماعة.. إذا طلب هالبلاد عليه العوض

ثلاثة أصحاب.. ربك يستر من هالتهمة

الاستدعاء يخص هذا الموضوع حتماً..

التأثير عليك يعني التأثير على ابنك

ماذا يعمل ابنك في بيروت؟ لماذا تأخر؟

ابنك مخرب ويعمل مع المخربين} ص ٣٣

هذه العلاقة بين الداخل والخارج، علاقة نضال نحو إزالة آثار العدوان، أمـــا أحداث الخارج الأخرى، فلم أجد ما يدل على حضورها في قصة الأرض المحتلة، لأن الداخل يواجه العدو يومياً ويرى وطنه بعينيه، فانعكس حقدهم على سلوكهم اليومي.

٢. الرؤية الاجتماعية

عمد أدباء الأرض المحتلة إلى الربط بين القضايا الاجتماعية والقضية السياســـية، معتبـــرين ذلك صيغةً لابد من تلاحمها، لتقوم بمهمة المقاومة، لكن زكـــي العـــيلة ذهب إلى أبعد من ذلك حينما ربط بين قضية التحرر الطبقي[٥٩]

وبين قضية التحرر الوطني، وعلى هاتين الجبهتين خاض زكي العيلة المواجهة، ليخلق أدباً مقاوماً شديد الوعي.

كانت جدلية الصراع الاجتماعي بعد ١٩٦٧ امتداداً لنكبة ٤٨، وهي من أهم نتائجها الاجتماعية، فقد وجدت طبقة معدومة كانت فيما قبل تعيش على أرضها، فأصبحت عالة في مناطق جديدة في مخيمات اللاجئين، وتنتظر مساعدات الهيئات الدولية، وبعضهم يعمل خادماً في أرض ليست له، وفي المقابل أوجدت النكبة طبقة عليا، تتمثل في ملاك الأراضي وكبار التجار، وكبار الشخصيات المتنفذة لدى الإدارة، ومن خلال معايشتنا للمرحلة نقول: إن هذه الطبقة تعاملت مع الاحتلال عام ٦٧ متمثلة في مصالحها، أو على الأقل كانت محايدة هدفها الاستفادة من الامتيازات التجارية التي يمنحها العدو المحتل لهذه الطبقة، أدى هذا إلى إحساس عامة الجماهير في الأحياء الشعبية والمخيمات بالظلم الطبقي والقهر الاقتصادي، مضافاً إلى قهر الاحتلال وقراراته العسكرية ضدهم.

تعامل كتاب الأرض المحتلة مع رجل المقاومة في الداخل والخارج على أنه الأمل الوحيد فهو النقيض الإيجابي لمأساة يونيو، باعتبار المقاومة أولى الخطوات الصحيحة لطريق طويل وشائك، ورأى هؤلاء الكتاب أن العمل الفدائي وحده لا يكفي إن لم يدعمه العمل الاجتماعي المناقض لسلوك الاحتلال وإفرازاته، فهو سلاح فعال ليقظة الجماهير ووحدتها الوطنية، ويتمثل ذلك في قصة (سلال من لحم)، عندما يقول الصبي عن البرجوازي {.. رصاص.. يتسرب الخوف إلى مفاصله}ص٢٢ وفي قصة (نجوم تحت الشمس) يقول الصبي لوالده {لماذا كان بيتنا من صفيح}ص٥٣. لقد انخرط كاتب الأرض المحتلة، ودخل الأزقة البائسة الفقيرة ليضيء الزوايا المظلمة في عالم المخيمات، وهذا يفسر نجاح القصة في غزة أكثر منها في الضفة الغربية، فقد كان الحصار على غزة أكبر، في حين توافرت لكتاب الضفة الغربية حرية نسبية للحركة إلى الأردن والخارج.

يحمل الكاتب بين جنباته هماً اجتماعياً، فبالإضافة إلى هموم الاحتلال، تأتى الطبقة العليا لتستغل هذا الوضع لصالحها، يسجل زكي العيلة هذا الصراع والاستغلال في قصة (أبو جابر يصل الأحراش ثانية) {أفندية يا خال.. وجها.. اسألني أنا.. طول عمرهم يجرجروا فينا.. في بياراتهم.. في مصانعهم.. حمير شغل عندهم.. سخرة.. واللي ما بدو مع ستين قلعة.. يسف حصو.. يسف شقف.. يسف تراب هو وأولاده.. مش فارقة..}ص٥٢، يقول سميح القاسم في مقدمته لمجموعة (الجبل لا يأتي) "منذ هزيمة حزيران ١٩٦٧ وملامح هذا الوعي الطبقي تزداد حدة وعمقاً في الأدب الفلسطيني، إنها ظاهرة مباركة ولا ريب، بيد أننا نظل مطالبين بالحذر من السقوط في مطب خطير، تختل فيه المعادلة: الاحتلال – الرجعية – الجماهير. إنها معادلة دقيقة فلا يجوز بأية حال من الأحوال أن يدفعنا الحرص على مصلحة الجماهير إلى فقدان التوازن في طرح العلاقة بين الاحتلال والرجعية.. ورغم كون البيارة التي يشتهيها المحتلون جزءاً من أملاك إقطاعي أو برجوازي عربي كبير، فنحن ملزمون برؤية البيارة بمعزل عن مالكها" ص١٠ .

إذن لا بد أن ندرك أن الفارق بين جوهر الصراع وهو مع المحتل وبين الاختلاف مع الرجعية، لهذا يكون لزاماً وضع الأولويات في المقدمة وهو محاربة الاحتلال، فالكاتب زكي العيلة لم يفقد رؤيته السياسية والاجتماعية، لأن الصدام الأهم، هو مع الاحتلال وتأجيل الصدام الطبقي، ثم يتجاوز ذلك إلى المصلحة الوطنية العامة.

يقول الصبي زياد في قصة (نجوم تحت الشمس) عن هيئة المدينة {الدور والعمارات العالية.. والسيارات عن كل لون.. والشوارع واسعة.. والمراجيح للي بدو.. الخ} ويقول في مكان آخر متجاوزاً هذه الرؤية {انبعاث من مكان ما من بين تلك المنازل – يقصد المخيم- غير الصحية.. قذائف.. انفجارات.. اشتعال.. تطاير.. أجزاء من بناية مركز الجيش.. نصف مجنزرة.. شاحنات عسكرية } ص٤٠ .

ركـز زكـي العيلة كثيراً على الصراع الطبقي، لكن الهم الأكبر كان الصراع السياسي والعسكري مع المحتل، لهذا أخذ الصراع مع العدو حيزاً أكبر فـي قصصـه. واللافـت فـي أعمال زكي أنها تحتوى على كمية كبيرة من المعلـومات عـن المجـتمع الفلسطيني في عهد الاحتلال، وما تعرض له من اختـراقات وانـتهاكات ومـا يـراوده من أمل بالحرية، وصمود مقابل القمع العسـكري ومـا يحتويه من صراع بين الأجيال الجديدة الصاعدة وبين الجيل القـديم، يقول الشاب في قصة (حب مع سبق الإصرار)، محاوراً الشيخ حسن ونفسه: { - الصبر مفتاح الفرج

- زعق بها " الشيخ حسن" فامتلأت كراسات التلاميذ بها حالاً
- وفي اليوم التالي عاد يقول لهم وأصابه تغربل لحيته:
- يا عيني على الصبر...
- ويا عيني ع الصبر حتى الثمالة:
- هل حدث ذلك منذ سنة؟ ألف سنة ؟ لا يدرى

لقد قالت له ذات يوم ووجهها ينضح بالدفء

- لا مكان للمتواكلين على هذه الأرض.. هذا زمن المكافحين
- انهض أيها السيد.. استيقظ أيها الرجل } ص ٢٩ .

رغم سيطرة الهم اليومي المقاوم على موضوعات قصص زكي العيلة فـإن الصـراع الطبقـي، أو الاسـتغلال الطبقي سيطر على جزء من أحداث قصصه، وقد تكون ثقافة هؤلاء الشبان اليسارية دافعاً نحو ذلك، ثم إن معظمهم من أبناء الطبقة الدنيا المسحوقة، عاشوا الفقر والجوع حتى النخاع، فلا غرو أن يعبروا عن ذلك في أعمالهم الأدبية.

ثانياً: الشكل الفني

إن العلاقـة بين الواقع والخيال أدى إلى تشابك معقد، يقود إلى تفجير الطاقـة القصصـية، فكلما عمل القاص على إسقاط أحد المركبين خلال الآخر، تـدفقت عناصر الخيال القصصي، وبلغت مرحلة عالية من الحساسية التعبيرية

للقصة حتى مرحلة الرمز والتجريد بعيداً عن الواقع الخالص أو الخيال الخالص[٦٠].

من الصعب أن نضع حدوداً فاصلة بين الشكل الفني للقصة وبين أدائها التحريضي، لا يعني هذا أننا لا نستطيع تلمس بعض الشكليات المتميزة في قصص زكي العيلة، مع واقع الإرهاب الذي يعيشه كاتب الأرض المحتلة، ومع معاناة تجربة حقيقية، لا يبحث القاص عن مجاوزته للواقع على مستوى المضمون فقط، لكنه يبحث كذلك عن المجاوزة على مستوى الشكل.

على صعيد واقع الأرض المحتلة، تبدو الآمال في الحصول على الحرية ضئيلة، لهذا يلجأ الكاتب إلى تحقيق حريته من خلال الكتابة القصصية، ومحاولة جعل الشكل معادلاً لحالة التمزق التي يعيشها سكان الأرض المحتلة، سواء بوعي أو بدون وعي، محاولاً الوصول إلى مواز لحرية المضمون بالسيطرة على حرية الشكل وامتلاكه، هنا يعبر القاص في لحظة الإبداع عن كثافة التجربة، فيقوم بعملية تكسير القيود الداخلية في نفسه، لأن تحقيق رغباته المناقضة للاحتلال لا تتحقق على أرض الواقع، فيقوم القاص بتحقيق توازن من خلال تكسير قيود الشكل الفني، لأن التوتر هو سمة الموقف فيقوم الكاتب بتفريغ لشحنات التوتر، فيحقق توازنه النفسي عند الانتهاء من كتابة عمله[٦١].

١- الرمز

ولأن القصة أداة المرحلة بجانب الشعر فقد أتقن الكاتب استخدام أدواته التعبيرية والتشكيلية، واستجاب قدر استطاعته لما تطرحه الرؤى الجديدة لفن القصة، كوسيلة لتسجيل الأصداء النفسية والسياسية، لكن الملاحظ أنه لم يكن تأثير هزيمة يونيو في الأرض المحتلة كما هو لدى زملائهم في الوطن العربي، تقول الباحثة فاطمة الزهراء " ولعل من آثار تلك الهزة النفسية والقومية أنها دفعت ببعض الكتاب إلى التفكير في مسائل فلسفية ميتافيزيقية تتصل بالوجود والقدر"[٦٢]، وكان تفكير الجيل الجديد في الأرض المحتلة مغايراً، فلم ينظر إلى السماء حيث المخلص بل نظر إلى واقعه التعس وارتبط بأحداث الواقع المؤلم

وقـد اسـتخدم الرمز وسيلة فنية وأمنية للتعبير،وتداخلت الرمزية الموضوعية والرمـزية الفنية في قصص هؤلاء الشبان، لكن رمزيتهم بقيت بسيطة لم تبلغ المسـتوى التجريدي من خلال الأسلوب واللغة بقدر ما بلغته عن طريق غرابة الموقف، والجنوح إلى تفاصيل الواقع الدقيقة، وانفعال الشخصيات.

كانت الحاجة ماسة إلى الرمز باعتباره طريقة فنية للتعبير عن مجموعة مـن الأفكـار الانفعالية لدى زكي العيلة، مستخدماً الإيحاء والتلميح ليصل إلى مـنطقة حساسـة فـي النفس، ولتمنح الأفكار الباطنية شكلاً خارجياً لتصل في النهاية إلى تجسيد طموحاته وأفكاره في شكل فني، وإلى تحقق رؤيته إلى واقع الحياة تحت ظروف الاحتلال القاسية، وتعليمات جنوده اليومية في المخيم.

اتضح أن زكي العيلة لجأ إلى الرمز باعتباره وسيلة تعبيرية تبتعد بعمله الفنـي عن المباشرة، ويلجأ إليه أيضاً بدافع من الحاجة إلى أسلوب يحقق العمق والشـمول فـي تجسيد الحياة الإنسانية للأشخاص الذين يعيشون حياة مناقضة للاحـتلال والقمع. وقد أسهم أيضاً في ذلك ظروف الكاتب الأمنية وهروباً من مقص الرقيب وأوامره العسكرية، لكن ذلك لا يصل بالكاتب في رمزه إلى درجة الغموض والإبهام في مجمل قصصه.

ومـن هنا يأخذ الرمز مستواه الفني في بناء القصة وشحنها بالإيحاءات والـدلالات، ونورد هنا مثالاً على الرمز غير الغامض، في قصة (ينزل المطر سـاخناً)، عـندما حـاول الـوجهاء شنق أحد الشبان المعترضين على السلوك الاجتماعـي والسياسـي لهـم {حشـروا رأسه عبر الأنشوطة، تلاحقت دقات الطـبول.. فـرقع في الهواء شيء.. تناثر الحبل ضارباً بذيوله السوداء وجوه المنعوفـين على الأرائك.. ترنح السادة وعمهم الفزع.. سار الفتى.. كان المطر يهطـل ساخناً من بين أصابعه.. التمعت الأجواء.. رعدت.. تراجعت الأرائك.. انهمر الضوء ساخناً ساخناً مثل المطر} ص٩٧ الرمز هنا واضح فجيل الشباب هم المستقبل الواعد والجيل القديم لا بد له أن يتراجع.

٢- الشخصيات

لعل من أبرز السمات الفنية لقصة الأرض المحتلة ما تتميز به الشخصيات من حركية وتفاعل مع الأحداث، لأن القاص لا ينطلق من نماذج متخيلة لأبطال يمارسون حياتهم وعواطفهم ومواقفهم ضمن سلوك نمطي يفرضه الكاتب، فهو يسجل تجربة إنسانية حقيقية بكل ما يسيطر عليها من عوامل الصمود والتردد.

لا تعيش شخصيات هذه القصص حياة عادية، ولا تمارس ذلك النوع من السلوك البشرى المعتاد، لكنها تخضع بغير إرادتها لتجربة مغايرة، ومعاناة مكثفة في مواجهة الجلاد، مما يتيح لأعمق النوازع والمكونات الإنسانية أن تستفز وتتفاعل في إطار هذه العلاقة غير العادية بين المواطن وسلطة الاحتلال، لهذا نجد لشخصيات قصص زكى العيلة سمات أهمها: التردد، التمرد، القوة والضعف، مليئة بالأمل واليأس، إنها شخصيات درامية بالمعنى الكامل للكلمة.

تعاني هذه الشخصيات في أغلبها من الصخب، وأزيز الرصاص، والسيارات المصفحة، والطائرات، وقد شحن الكاتب شخصياته بدوافع لمقاومة هذا الصخب الناتج عن الاحتلال فنجد شخصية صالح تتخذ شعاراً {مابيشيل الراس إلا اللي ركبها} {ياغصن البارود مشنشل} ص٦٥.

ومن الشخصيات التي ركز عليها زكى العيلة، شخصيات الأفندية، وهى شخوص قاسية فظة جشعة، مهادنة للاحتلال، محايدة، ونورد هنا نموذجاً لذلك في قصة (أبوجابر يصل الأحراش ثانية): حينما يختبىء فدائي في أحد العمارات خارج المخيم:

{.. دقيت على الباب الجواني لما انهديت..

خفت يكشفني الدق.. ركزت جنب الدرج..

شوية إلا واحد بيطل.. زلمه ما بتعرفله راس من رقبه..

طوله رايح في عرضه.. وملمع حاله على الآخر..

لما شاف الكلاشنكوف، انخبع، قلت له وصلني بس لأول

المخيم.. هز راسه، السيارة خربانة.. لما شفته هيك
تفيت في وجهه..
- أخ.. هذي أشكال زى الحية ما في منها غير القرص والمضرة.. }
ص٥٢

نتـيجة للحياة الطبقية الصارخة التي عاشها زكى العيلة، فقد اتخذ من عامـة أبناء الشعب وهم الطبقة المسحوقة موضوعاً لبعض قصصه، في أطار الهـم الشعبي، موضحاً طبيعة العلاقات الطبقية بعد النكبة، محاولاً إبراز جوهر التناقضـات التـي تعايشـها الطبقة الكادحة، لأن جوهر التناقضات يكون مع الاحـتلال لكـن الكاتب يضع الطبقة العليا المتصالحة مع الاحتلال لمصالحها الخاصة، مما يزيد من حدة الصراع وحركة المجتمع نحو التناقضات[٦٣].

إذا حاولـنا البحث عن صورة المرأة في قصص زكي العيلة فسنجدها تتدرج في قالبين قد لا نجد ثالثاً لهما وهما المرأة التقليدية، والمرأة المدافعة عن الرجل، والصورة الأولى معروفة في القص العربى وهى المرأة المحافظة على زوجهـا وأولادهـا، أما الصورة الثانية وهى أيضاً موجودة كثيراً في الروايات والقصص الفلسطينية خارج الوطن وداخله، لكن الجديد هنا هي المرأة المواجهة مـع جنود الاحتلال ورجال مخابراته، هذه هي الشخصية التي ركز عليها زكي العـيلة، فهـي المرأة الدافعة للرجل نحو النضال والمدافعة عنه في غيابه أثناء اسـتجواب رجـل المخابـرات الإسرائيلي له كما في قصص (خماسية الوهج) و(حـب مع سبق الإصرار) في العطش وقصة (أبو جابر يصل الأحراش) في الجبل لا يأتى، أما المرأة المقاتلة، التي تحمل السلاح فلا وجود لها في قصص زكي العيلة رغم وجود مثل هذا النموذج في الحياة النضالية في الأرض المحتلة لكـن لم يستطع زكي أن يلتقط مشهداً للمرأة المقاتلة كما فعل غسانْ كنفاني في (أم سعد) واميل حبيبي في (المتشائل).

كـذلك غـاب في قصص زكي المرأة الإنسانة، وهل يعيب الكاتب أن يرصـد المجـتمع بما فيه من حالات العشق الإنساني ؟ أم أن الكاتب والمجتمع

مشـــغولان بالنضال ؟، وهذا هو هدف الأدب عند الكاتب، والغريب أننا نلاحظ عسكرة حالات العشق بين الرجل الثائر وزوجته حينماً يقول {قالها وقد عسكرت صورتها بين ضلوعه} ص٣٦ العطش.

وقـــد حصلت آثار شخصية جندي الاحتلال على حيز كبير في قصص زكـــي العـــيلة، وهـــي تحمل سمة واحدة فقط هي الاعتداء والقتل، نلاحظ قلة الحضور الجسدي للشخصية اليهودية في قصة الأرض المحتلة فهي شخصيات حاضــــرة غائبة، لكنها فاعلة ومؤثرة في معاداة الطرف الفلسطيني، فالإسرائيلي هـــو ســـبب كل المصائب التي تحيق بالشخصيات، وهو سبب التوتر والخوف والقلـــق، وظهـــورها يكـــون قليلاً وبدون سمات جسدية واضحة، لكن بسلوك إجرامي بشع.

ممـــا يدفعـــنا إلـــى ملاحظـــة أن شخصيات زكى العيلة في معظمها شخصيات مقهورة مضطهدة وهذا القهر الداخلي "يعوق الحرية، بقدر ما يحول دون النـــبض، وهـــذا مـــا يفسر أن كثيراً ممن قهروا واستوعبوا القهر تقمصاً واحتواء، خرجوا من هذه الخبرات أعمق ثراء وأقدر إبداعاً" (٦٤).

وهـــي أيضاً شخصيات مندفعة، قلما نجد شخصية هادئة متزنة تخطط وتفكـــر على المستوى البعيد، فقد غاب نموذج هذه الشخصية عن معظم أعمال زكى، مما أدى إلى غياب الحديث عن السلام أو الدعوة له ولو بالإشارة، إلا إذا كـــان دحر الاحتلال يعنى لحظة حضور السلام، وهذا ليس بالضرورة، ولنأخذ نموذجاً لحالة القلق والتوتر التي تعيشها معظم شخصيات قصص زكى العيلة:

{الـــربع الأخيـــر من الليل.. هرولة.. أقدام متدافعة.. رشاش الوحل.. قـــنوات صغيرة متناثرة.. رذاذ المطر.. ينتزع الخطوات، الحطة تغطى أذنيه.. صـــدره يلهث بعنف.. تمر بالقرب منه وجوه كثيرة.. الكل صوب الجورة.. كل المـــنافذ تؤدى إلى الجورة.. سيارات عسكرية تركض خلف الكتل البشرية.. أن تتأخـــر.. أن تتعثـــر يعنى ذلك أن تأكلك الهراوات.. تنفلت الأحذية.. عشرات

الأحذية.. لا وقت للتمهل.. لا وقت لالتقاط الحذاء الهارب، الانحناء يعنى حفنة من اللكم أو البصق أو الصفع.. الجنود يملئون كافة المنافذ والأطراف.. لا وقت لانتقاء المطرح.. لا مجال للاختيار.. تجلس فوق الماء، فوق الوحل، لا يهم، المهم أن تجلس وعلى الفور} قصة (أبوجابر يصل الأحراش) ص٥٨.

نسمع في الحوار الدائر بين نقاد قصص الأرض المحتلة مقولة مفادها: أن الكتّاب هنا لم ينجحوا في خلق نماذج إنسانية في القصة القصيرة[٦٥]، فيكون الرد أن النقاد لم يستطيعوا الكشف عن مثل هذه النماذج مثل نموذج (أبو فخري) في قصة الجبل لا يأتي ذلك العجوز المقيم في مخيم جباليا للاجئين الفلسطينيين، اكتشف أن باب بيته في قرية يبنا التي شرد منها عام ١٩٤٨ موجود في سوق المخيم للبيع، لكنه رفض شراءه، لأن الباب دون بقية البيت والأرض لا يعنى شيئاً، إن العودة هي أن يذهب هو إلى أرضه وبيته، لا أن يأتيه الباب إلى مخيم اللجوء والهوان.

وهناك نموذج آخر إنه (حمدان) في قصة (الجذور تصعد التل) عندما ذهب حمدان لزيارة بيته في المجدل بعد حرب ٦٧، حيث توحد الوطن تحت الاحتلال الإسرائيلي، وقد حاول حمدان زيارة شجرة الجميزة التي زرعها مع والده قبل النكبة لكن اليهود أشبعوه ضرباً، وعاد إلى المخيم وهو {ينظر في مجموعة الصغار وابتسامته واسعة تغلف وجهه} ص٦٨.

سأكون صريحاً مع نفسي ورغم تعاطفي مع كتاب القصة القصيرة في الأرض المحتلة وهم في أغلبهم أصدقائي أو مجايلين لي، لا أستطيع أن أقرر أن هناك نماذج إنسانية واضحة المعالم نستطيع فرزها من مجموع إصدارات قصة الأرض المحتلة، والسبب أن عرض الشخصيات في مجملها عرض خارجي بعيداً عن الاستبطان الداخلي، ولأن خلق شخصية إنسانية نموذجية بحاجة إلى وعي عالي المستوى، وثقافة موسوعية، وإلى كاتب يحتل مكانة عالية من الخبرة الأدبية مثل إميل حبيبي وغسان كنفاني.

٣-الزمان والمكان

أولاً- يــتعامل الكاتب مع الحدث باعتباره حدثاً تاريخياً بعد يونيو ٦٧ وهــي فترة صمود المخيمات للحفاظ على ذاتها وأبعاد قضيتها، لهذا جعل مكانه فــي الأغلــب مخيم اللاجئين الذي يعيش فيه الكاتب منذ ولادته، فهو يتحكم فيه وفــى أزقته تحكماً واقعياً بحرية لا تتوافر لحركة جنود الاحتلال وهم يجوسون أزقــته ثم يغرقون، فتتوه بهم البوصلة، إن طبيعة المكان هنا تحدد حركة أبناء المخــيم العارفين تفصيلات خريطته، وكذلك تحدد حركة جنود الاحتلال البطيئة والتائهة داخله.

يتمتع الكاتب بمعلومات كافية عن المكان وعن سكانه، فهو مكان مؤقت قــبل يونيو ٦٧، لكنه أصبح مكاناً دائماً بعد ذلك، فازدادت احتمالات القيد، لهذا صـار المخيم مكاناً دائماً للتمرد على الاحتلال وقيوده.

إن غوص الكاتب بالمكان، وعدم بعده عنه جعل خياله مرتبطاً ارتباطاً وثــيقاً بهــذا المكان، مما أضعف احتمالات الإبداع المكاني لديه، فالكاتب لم ير غيــر المخيم، ولم يعش في غيره، لهذا كانت قصة أدباء الشتات أكثر إبداعاً في المكان لأن إمكانية الاختيار لديهم واسعة.

تدور أحداث قصص زكي العيلة في مخيم جباليا، وهو مخيم مشهود له بالــثورة الدائمـــة ضد الاحتلال و في محاولة من الكاتب للسيطرة على عالمه، حـــرص علـــى أن يكــتب عن هذا المكان في معظم أعماله، وهو مكان حافل بالأســرار، وعمق الأغوار، وتعدد التيارات، وقد دخله الكاتب من عدة مداخل ومحاور، مما شكل جمالية ذات دلالة، أبرزها: أن المخيم أصل للحياة وأسطورة المشــردين بنماذج مختلفة، وهو رمز تعبيري لحياة المجتمعات الفلسطينية بعد نكبة ٤٨، وبعد حرب ٦٧، وما طرأ عليه من تغيرات سياسية وثورية، وتفريخ الأجيال الثورية القادمة.

ينبغي التوقف عند المخيم بصفته مكاناً طارئاً، يعد من أهم مظاهر التشرد وشواهد القضية، وقد تغيرت الرؤية نحوه عندما تحول مَن مكان طارئ مادته الخيام إلى مكان دائم مادته الاسمنت والقرميد، ثم الاسمنت المسلح في السبعينيات بعد تلاشى أمل العودة إلى البلاد، معنى هذا بقاء الحالة المشردة، وبقاء المخيم ليؤدي دوراً بارزاً في قصص زكي العيلة، وهو يشكل النقيض الصارخ للأمن والحرية، بل والحياة المستقبلية، وقد عكست قصص زكي العيلة مأساة اللاجئين، كما عكست العلاقة بين العمل الفدائي وحياة المهانة في المخيم، فيها تسجيل حاد للحياة التي عاشها اللاجئ، لهذا كان من الطبيعي أن تكون المخيمات أول من تفاعل مع الثورة، بل هي مركزية انطلاقة الثورة، جاء على لسان أحد أبناء المخيم في قصة (الكلاشينكوف): {الثورة نفاذ.. كشف.. تراكم بنيانى.. لا يتقنها إلا أبناء المخيم} ص٤٦.

عندئذ يتحول المخيم من مكان للذل والمهانة إلى التمرد والثورة على مراكز الطغيان والاحتلال، فيدخل المخيم وأبناؤه عالم الحرية والانطلاق نحو الخلاص[٦٦]، لأن الماضي هو الوطن والحاضر هو المخيم والقيد.

فيصبح المخيم في أعماله عنصراً رئيسياً في نسيج السرد والجمالية البنائية التشكيلية للقصة، وهو المكان الجغرافي المحدود، وغير المحدد في خيال المتلقي، لأن الأحداث تجرى فيه مع أماكن أخرى أضاف إليها من واقعه ما يناسب الموقف. ونستطيع تحديد مستويات فضاء المكان في قصص زكي العيلة على النحو التالي:

١- **المكان الإطار:** وهو المخيم، حيث تعيش معظم شخصيات قصصه بعد نكبة ٤٨، وفيه تؤطر الأحداث الكلية والجزئية، فهو يحتوى صلب الحدث وشخصياته، ومنه يخرج الخيال والتذكر ففي قصة العطش تقول أم إبراهيم {مرت بذاكرتها يوم دخول إبراهيم المدرسة. لم يسعها المخيم من الفرح.. مرت في ذهنها صورة أبو إبراهيم بقمبازه المخطط وشاربه الكبير وأكتافه العريضه.. ولمع في أعماقها سؤال:

- ترى هل شرب أبو إبراهيم من ماء البير؟؟
- لن يبل ريقى إلا بير البلد..

طالعــتها صورة صبية حلوة تقبع قرب بئر.. وفي يدها كوز فارغ من الماء} ص٦٢

تتذكــر بلــدتها التي أجبرت على الرحيل منها عام ١٩٤٨ وتعيش في المخــيم، لكــنها تتذكر أيام البلد وبير البلد، فلن يطفئ عطش أم إبراهيم إلا بئر البلد الذي لازال في انتظارها.

٢- **المكــان المــرجع:** وهــو المكان قبل النكبة، حينما يرجع الخيال إلى الدار والبــيارة والــبلد قــبل الرحيل عنها، كثير من الشخصيات تتذكر أحداث طفولــتها وذكــرياتهم، يقول غسان في قصة (اللوز لا يتأخر عن ميعاده): {هذا المكان مكاني، الطريق هي هي.. لم تتغير.. كل حصاة فيها مطبوعة فــي خارطــة ذهنــي.. هنا تميل الطريق إلى الوعورة، وهناك تبدو أكثر تعبيداً.. وعلى هذا الجانب تنتصب شجيرات اللوز} ص٣٦.

٣- **المكان الجزئي:** وهو إما خارج المخيم خاصة شارع مدينة غزة الرئيسي أو الحــي البــرجوازي فــيها، أو جسر الأردن الموصل بين الأرض المحتلة والأردن، وهــي أمــاكن جزئية كما في قصة (حرمان) و(خماسية الوهج) و(نجوم تحت الشمس) في مجموعة العطش و(سلال من لحم) و(أبو جابر يصل الأحراش ثانية) و(الوصول) في مجموعة الجبل لا يأتي.

ومــن أهــم عناصر المكان الجزئي قرية (يبنا) وهى القرية التي هجر مــنها أهــل الكاتــب عام النكبة، فعندما يتذكر زكي قريته الأصلية يبنا يتحول أسلوبه إلى الشعرية لنتعلق معه بهذه القرية المدمرة على ساكنيها عام ٤٨، ومن فلت منهم أقام في مخيمات اللاجئين في قطاع غزة، نرى زكي العيلة ينقلنا معه كــي نعــيش وقائــع هذه القرية وأحداثها داخل زمانها ومكانها، ويستخدم هنا المونولــوج الداخلي لأنه الأقدر على استبطان الهم الكامن في صدر الفلسطيني

ونمـــوذج ذلك في قصة (الجبل لا يأتي) وفي قصة (أشياء كثيرة) في مجموعة العطش.

ثانـــياً – المخـــيم بأزقته وبيوته الصغيرة من حيث هو مكان قصصي ضَـــيق ومحـــدود، لكن القصة حرة في حركة الزمان "والأمكنة الضيقة عموماً تكســـب الصراع الدرامي حدته، وتعجل في انسياب الزمن وتزيده وضوحاً، مما يجعل العمل القصصي شديد التوتر"[٦٧].

غيـــر أن الـــزمن فـــي قصة زكي له علاقة بأرقام مرسومة في ذاكرة الفلســـطيني مـــثل ٤٨، ٥٦، ٦٧، فالـــزمن هـــنا يمكن أن يرى من نقطة ثابتة خارجية، فيؤدى إلى التداعيات، والمشاعر الداخلية في مخيمات البؤس والشقاء، لقـــد تـــرك الزمن الخارجي الذي يشكل البنية الأساسية في مجموعة (الجبل لا يأتي) بصماته الواضحة في حركة الشخوص، وتشكيل نفسيتها، بينما الزمن في مجمـــوعة (العطـــش) فـــي أغلبه داخلي، لأن الكاتب هنا يركز على الصراع الطبقـــى، فهـــو يرى أن الطبقة العليا هي سبب كل هذه المصاعب، يقول عطا الصابر:

{– الأمر ليس بيدي يا سيدي

لقد فقدت ذراعي منذ عشرة أعوام

– ممنوع العمل هنا

– ملعونة هذه الأيام، وملعون هذا الزمن} قصة عطا الصابر ص٧٢

إنه زمن داخلي يعبر عن لحظة معيشه مكسو بزمن خارجي منذ عشرة أعوام، في حرب النكبة عام ٤٨.

٤-السرد واللغة

١– اعتبر زكي العيلة نفسه جزءاً من حرب المقاومة ضد الاحتلال حينما يقول فـــي مقدمـــة (العطـــش): { للكلمـــة في لغة الحارات المحشوة بالبحر.. وبالبـــرق.. وأرصـــفة الجـــوع أكثر من منطق ومذاق ووميض، فلتصعد

الأقـــلام.. الجـــذور المســـكونة بحـــبات العرق.. الدم.. المطر.. وتكون الشمس)ص٨.

مفهـــوم الأدب لديـــه أن يكون لعامة الناس لا لصفوتهم فقط، فإن لغة الشعب هي الوسيلة المثلى لهذا الوصول:"ليعبر عن روح الشعب وهويته، على نحو تعجز عنه المسكوكات (الكلاشيهات) النبيلة والمثيرة للمشاعر"[٦٨]. إلا أننا نرى أن لغة الأدب هي لغة الفن، وهي غير لغة الثورة والنضال.

تتشـــكل البنية اللغوية عند زكي العيلة من مستويين على وجه العموم: المســـتوى الأول: لغـــة السرد التفصيلي التقريري المباشر. والثاني: لغة التذكر والمـــناجاة "ويعبر المستوى السردي التقريري للغة الرواية عن محاولة التعبير عن الواقع كما هو بغير تزويق"[٦٩].

وهـــو أســـلوب يعبر عن ضيق المسافة بين الأنا الساردة وبين الواقع المعيش بشكل حميم، لهذا تختفي الاستعارات في الأسلوب السردي، وتكثر أفعال الحـــركة كثـــرة بالغـــة، لكنها بدون حرج، إنها لغة بعيدة عن حضور الصورة الأدبـــية المـــتعددة الزوايا، فقد حاول إعادة خلق الواقع بلغة سهلة تؤدى هدفها المؤقت في تأجيج المشاعر، وتحريض القارئ.

يـــتكون المســـتوى الثانـــي من التذكر والمناجاة مما جعل زمن أحداث المجموعتين يعود إلى عام النكبة وحتى لحظة الكتابة في نهاية السبعينيات، وقد تتهمـــر ذكريات الكاتب المحفوظة في ذاكرته من قصص سمعها من أبناء بلدته (يبنا) قبل النكبة، لينعكس تأثيرها على رفض الاحتلال واللجوء إلى المقاومة من خـــلال تفاعل شخصياته مع زمنها الحالي وذكرياتها السابقة. وفى محاولة من الكاتـــب لخلق أجواء تختزل الزمن ويجعله في قبضة الكاتب، بل قل في قبضة شخصياته، بالمونولوج الداخلي "إذ يلاحظ أن حالة الضياع والبؤس لا يعدلها إلا رجـــوع الســـرد بزمن الخطاب إلى عبق التاريخ"[٧٠]، أي بالارتداد في حركة الـــزمن من عام ١٩٨٠ حيث زمن الكتابة إلى عام ٤٨ حيث أحداث النكبة في

بلـــدة يبنا، وبئر البلد الذي يسد الظمأ، ثم النكبة حيث التّشرد، لأن حياة السارد الآن هـــي امـــتداد لهذا الزمن وتداعيات أحداثه، فهو يحكى من خلال ذكريات أفراد عائلته، أن الوطن الحقيقي (فلسطين التاريخية) لا زالت تمثل مفهوم الوطن لدى هؤلاء، فكانت رؤيتهم منحصرة بين واقع ذكريات الأصل بالماضي، وبين رصـــد الواقع وتحليله وتشكيل أحداثه، ولا شك أن رفض الاحتلال وحلم العودة إلـــى الـــوطن همـــا جوهر الموضوعات عند زكى العيلة ومجايليه فى الأرض المحـــتلة " لان الارتـــداد إلـــى الماضي، إلى تجربة ٤٨ سوف تكون دافعاً إلى تجســيد الفعـــل في الواقع المعاش"[٧١]، جاء في قصة (الوصول) في مجموعة الجـــبل لا يأتـــي {خيط رفيع جداً يفصل ما بين مصطلحي المغادرة أو النزوح، وغير أن المصطلحين يقودان في النهاية إلى نتيجة واحدة. ترك البلد.. إجبار ما علـــى ذلـــك التـــرك.. كـــل المصطلحات والمقاييس الزمانية والمكانية تكتسب تفاسيرها عبر تداخلات الواقع المستمر..

-{ يا ولداه على المسمية[٧٢].. قالها أحد الركاب متمثلاً ومستحضراً ذكرياته..} ص٧١.

إن محاولـــة كتّاب الأرض المحتلة تشكيل بناء فني كي يواجهوا واقعهم الخانـــق لـــم يـــوقعهم في الحوار الممل أو المسطح حينما استخدموا المونولوج الداخلـــي بكثرة، لأنه الأقدر على وصف مجرى الشعور، وقد أدى اهتمام زكى العـــيلة بتفاصـــيل الواقع وجزئياته إلى التوسع في استخدام المونولوج الداخلي، وذلك لمحاولة تتبع أفكار العالم الداخلي والاقتراب من طبيعته المتدفقة "وإن كان المونولـــوج الداخلي ليس أصلح الوسائل الفنية لبيان تلك الأفكار"[٧٣]، لأن بيانها يحتاج إلى طرق عدة، وحوار جدلي للمحاورة بين العالمين الداخلي والخارجي.

ينطبق هذا مع الحالة النفسية للشخصيات وما تشعر به من خوف وقلق وثورة مكتومة، تريد أن تنطلق معبرة عن الرفض، فلجأ الكاتب إلى المونولوج الداخلـــي حتـــى تظـــل انفعالات الشخصية حبيسة جدران صدره[٧٤]، إن تلمس الكاتـــب لحالات القهر الداخلي لدى إنسان الأرض المحتلة دفعته لاستبطان هذا

الهـم عبـر المونولـوج الداخلي للشخوص، ليظهر ما في الذات الإنسانية من ضعف قد يتحول إلى قوة كامنة ضد الاحتلال وممارساته.

٢- يســاهم السرد في تطوير الحدث ودفعه إلى الأمام أي تطويره بحيث يصبح حدثاً متنامياً متطوراً من خلال سلوك الشخصية وأفعالها، يمازج زكي لغته بين الحوار والسرد. فالحوار يظهر اهتمامات الشخصية ومستواها و يظهر الفكرة الأساسية ويلمح إلى ما حدث بين الشخصيات وإلى الارتباط النفسي بينهما وبين الحدث الخارجي.

اتضـح لنا أن ما كتبه زكي العيلة في هاتين المجموعتين محل الدراسة أنـه قد استخدم فيهما ضميراً واحداً هو ضمير الغائب، عدا مقاطع الحواريات عـندما يـتحدث الشـخص عن نفسه فإنه يستخدم ضمير المتكلم كما في قصة (الوصـول): {لن أستطيع إكمال السفرة، لقد نسيت هويتي في البيت} وكما في قصـة (الجـذور تصـعد الجبل) يقول أبوجابر {حطيت الشيد في الجورة، إلا وصوت رصاص، وفوج غربان شارد من جهة التل..} ص٦٥ .

وحتى ينجح الكاتب بربط الأدب بإطاره الاجتماعي فقد يلجأ إلى شعرية اللغـة، لأن ذلـك يسـاعده في الوصول إلى الجماهير، وذلك لأهمية الموسيقى "كعنصر من عناصر التعبير فيه، والاستخدام الخاص للغة "[٧٥].

ولمـا كانـت القصة تحتاج إلى شبكة علاقات بشرية تعيد إليهم الأمل، وتمنحهم قبساً من نور بعد أن بخرت الهزيمة حلمهم في العودة، فإنها بحاجة إلى زراعـة تـربة جديـدة عمادها الشكل الفني والمضمون المتفجر، ولغة شعرية تتساوق مع نفسية الجماهير.

نـرى هنا أن الاتكاء على اللغة الشعرية، يعد تعويضاً عن النقص في الجانـب الفني، وكمرحلة تجريبية تعتمد على التعبير الشعري دون الدخول في العوالم النفسية للشخصيات بطريقة تجريدية، ولأن الشعر هو الأقرب إلى نفسية الجماهيـر، حـاول زكـي العيلة أن يطعم أدبه القصصي بلون أدبي آخر، إنه

الشـــعر، لما له من سطوة وقوة نفاذ تحريضية قد لا تتمتع بها القصة القصيرة، يقول فخري صالح "يتميز زكي العيلة بلغة قصصية شفافة تقترب في لهجتها من الشعر، بالإضافة إلى قدرتها من خلال لغة الشعر الإشارية والدلالية في لمحات متميزة ومتفرقة في القصة للتناقض مع الواقع" (٧٦)، ونستطيع أن نقسم قصص زكـــي العـــيلة فـــي هذا الاتجاه إلى قسمين: قسم استخدم فيه اللغة ليعوض به الضـــعف الفنـــي، لكن تبقى القصة غير متماسكة مثل قصة (الكلاشنكوف) في الجبل لا يأتي وقصة (خماسية الوهج) في العطش.

وقســـم آخر كانت لغة القصة جزءاً من الحدث، والقصة هنا تتكئ على تـــوازن بـــين أداتـــين هـــي الحركة الشعرية ذات الحساسية الخاصة، والحدث القصصي الواقعي المفعم بالمأساة والأسى، وهنا تتشكل القصة، مثل قصة (اللوز لا يتأخـــر عـــن ميعاده) في مجموعة العطش، وقصة (الجبل لا يأتي). "إن لغة الشـــعر قادرة على إعطاء القصة روحاً جديدة، وهى بحاجة إلى القاص القادر على الإمساك بخيط التعادل في تداخل الأنواع الأدبية"(٧٧) وهذا ما يميز أسلوب زكـــي العـــيلة في تلك المرحلة وذلك باستخدامه مفردات منفصلة متتابعة، حتى تتلاءم مع حركة الأشخاص وسرعة تدفق انفعالاتهم وحركتهم السريعة، جاء في قصة (لا خيار ثالث): {منزوع كما الآهة.. بجواره ولده.. تتراقص الكشافات.. دفعـــه.. عظام يده اليمنى تكاد أن تتصدع.. تنشق.. طرقات ساخنة.. نصيبنا.. نصيبك يا ولدي.. نظرة خاطفة.. طرف عينه.. الضوء المتمايل.. نظرة جديدة مـــن ولـــده.. نظرة مختلفة.. نفاذه.. نجمة تكنس كل المشانق المبقعة} ص٨٧، تخلـــو العـــبارة من حروف العطف، كي يستطيع خلق المعادل الموضوعي بين الموقـــف واللغـــة المعبرة عنه بسرعة وإحساس شديدين تجاه الأحداث اليومية، والفاصلة تعني الوقفات، تفصل داخل الجملة الواحدة، وكاتبنا لا يريد الفصل بين الجمل، ولأن الأنفاس لديه متلاحقة، والتعبير ينبغي أن يكون سريعاً بلا تواصل.

اســـتفاد زكـــي مـــن اســـتخدام اللهجة الشعبية في مكانها وعلى لسان شخصـــيات مطحـــونة لا تســـتطيع فصـــحنة مشاعرها وهى في حالة غضب

واستنفار، وهذا تعبير عن حميم العلاقة بين الشعب ولغته المحكية، حتى يتمكن الكاتب من الاقتراب أكثر من مشاكله والحالة النفسية له. لكن الملاحظ أن زكي أوغل في العامية إيغالاً يصعب قبوله كلغة مفهومة، كما جاء في قصة (ما بعد الدوائر): { يمكن يلطعوك للعصر وبعدها يقولولك اقصد..} ص٣١ هذه تخيلات عبد الرحمن عندما أرسل له الحاكم العسكري بلاغاً للاستجواب. والملاحظ أن زكي يستخدم الفصحى عندما يسرد هو،حيث يحتاج إلى لغته العربية الفصحى وذلك للتعبير عن الاعتزاز واحترام الذات، و المعاناة والغضب، أو عن أي لون من ألوان طيف الواقع والمشاعر الثائرة.

والعامية عندما تتحدث الشخصيات عن حالها وواقعها. وهذا يضفى روحاً شعبية جديدة على أسلوب القص، يقول زكي في حديثي الخاص معه "أنا شخصياً لا أستطيع أن أكتب بلغة فصحى مقعرة، لكنني عندما أكون في لحظة الكتابة، أكون أنا وسيلة للتعبير عن شخصياتي، فالإرادة هنا تفسد الكتابة، ثم أتدخل بفعل واع في مرحلة التنقيح"[٧٨]. وقد حاول الكاتب تعميق هذه الروح باستخدام لغة الشعار السياسي لتوثيق ما يدور على ألسنة الناس في تعاملهم مع الاحتلال مثل: يا غصن البارود مشنشل فدائية ص٦٥ (أبو جابر يصل الأحراش)، ورغم وجود عدد من الشعارات في قصص زكي العيلة إلا أنه تحاشى ترديد الشعارات في غير محلها، فقد استخدمها حينما كانت تتفجر من القارئ المتفاعل مع الأحداث.

الخاتمة

لا نستطيع القول إن قصص زكي العيلة ورفاقه في الأرض المحتلة تصل إلى حد مستوى مثيلاتها في الوطن العربي، لكنها متقدمة إلى حد ما، فهي بحاجة إلى تطوير أكثر، فقد كتبت هذه القصص في فترة عصيبة، فالمجتمع مهزوم ومشتت على كافة الأصعدة، خاصة الثقافية، هذه الحقيقة لا تغيب عن عين الناقد لقصص هذه المرحلة لأنها حتماً ستنعكس على صعيد الرؤية الفنية، فنجد هؤلاء الشبان، ومنهم زكي العيلة، لم يستطيعوا العثور على قالب مناسب لأفكارهم بسبب التفكك السياسي، والفراغ الفكري، والذهول الذي أحدثته الهزيمة "إن حركة الأشكال في القصة الفلسطينية لا توازي فقط حركة الواقع اجتماعياً و سياسياً، وإنما تتداخل مع هذه الحركة.. ولعل التسجيلية الواضحة عند قصاصين كثيرين من القصاصين الشبان بعد ٦٧، تمثل وهج الانفعال الآني والسريع بحركة الواقع المتسارعة التي تحتاج إلى التبلور حتى يمكن للقصة أن تفهمها وتعيد رصدها"(٧٩).

يندرج أدب زكي العيلة في إطار الأدب الملتزم، فهو يحرض الناس ويبصرهم بوسيلة الحفاظ على الذات الفلسطينية ومقومات شخصيتها عبر الاندماج في سلك المقاومة، فهو أدب ثوري تحريضي، فقصص زكي العيلة مليئة بصور البطولة والتصدي، توضح طبيعة الاحتلال وكيفية الصراع المتواصل والمرير من أجل البقاء والحفاظ على الوجود، فهي قصص تندمج في قرار الفعل، لأن الفعل المقاوم هو منهج شخصيات زكي العيلة، لأنها الطريق الوحيد نحو الخلاص، وهي ترفض الواقع، لأن أهم سماتها الإنسانية، رفض الذل والهوان، ولأن زكي العيلة ينحاز للواقعية في قصصه، كان اختياره للمواقف الأكثر تفجيراً وتحريضاً، وذلك من خلال اصطياده اللحظات المثيرة والمأزومة لبناء القصة.

لا تقــدم قصص زكي العيلة المعطى السياسي والهم العام بشكل جاهز تــام الصــنع، بــل عبرَ رمزية وصور مركبة ومتداخلة، لها قانونها الخاص، ودفؤها الوجداني، وحميمية الرغبات المحيطة في التواصل مع الوطن الخارج، وحتــى مــع الوطن الداخل، وتلك سمة معظم قصص الأرض المحتلة في هذه الفتــرة، ورؤيتهم للواقع الحزين الخالي من الأمل والضوء، لكن الكاتب يحاول صناعته عبر القصص، ولهذا كثرت لديه استخدام كلمة الشمس كرمز للحرية.

الــرؤية هــنا ليســت ساكنة، وليست سرداً لحياة مجموعة شخصيات ومصائر متضاربة، وليس الزمن زمناً آلياً وليس مهتماً بوصف المكان وطباع الشخصــيات، بــل لديه رؤية كلية تحيط بالشخصية والحدث، والزمن هنا ليس عادياً، إنه رصد لزمن تبخرت فيه الآمال، فيعاود طرح زمن مضى فيه المحبة والنضــال. نحــاول هنا إيجاز سمات القصة عند زكي العيلة ويشاركه في ذلك أعمال معظم مجايليه من الكتاب في الأرض المحتلة:

١- إنهــا تصــور المجــتمع مــن الداخل وتتغلغل في جذوره محاولة إبراز التناقضات مع الاحتلال.

٢- تحاول إعادة الأمل إلى نفسية المجتمع العربي بعد هزيمة ١٩٦٧، فهي لا تصور العجز بقدر ما تدعو إلى التجاوز نحو ثقافة المقاومة والتحرير.

٣- نلاحــظ أن معانــاة الشخصيات هنا، هي معاناة حقيقية، فهي تبذل جهداً كبيراً لتحقيق رؤيتها.

٤- لا تعطــى المرأة قدراً كبيراً من الأهمية، فهي تقليدية في الأغلب، مساندة للرجل في نضاله على الأقل بطريقة طموحة.

٥- معظم الشخصيات من عامة الجماهير الواقعية، فهي تعي موقفها ودورها في تحريض المجتمع نحو الثورة.

٦- محاولــة الاعتماد كثيراً على اللغة الشعبية المحكية، وهو نوع من التعبير النفسي المباشر لآلام هؤلاء المحاصرين تحت قيود الاحتلال.

٧- لا زالت قصة الأرض المحتلة بحاجة إلى رعاية وتطوير أكثر لأن الحالة النفسية للكتاب بعد ٦٧ أثرت على الشكل الفني سلباً.

٨- ليس هناك ارتباط بالجسور الثقافية والتاريخية والاجتماعية، وكان الاعتماد الكلي على الذاتي وغير الشعوري، فقد تمكن زكي العيلة ورفاقه من تأسيس متخيل خاص بالأرض المحتلة، يشكل خطاباً معبراً عن تقاطع الخيالات في كل مستوياتها المنكسرة والطموحة.

٩- لم يتنازل زكي العيلة في قصصه -رغم الهزيمة- عن شبر واحد من أرض فلسطين التاريخية، ولم يعرض حلولاً عبر التنازلات وهو ما يخلق تناقضاً الآن بين رؤية الأديب وبين رؤية السياسي في فلسطين.

١٠- نلاحظ في أعماله تطور الوعي بالمأساة الفلسطينية، وقد تحولت القصة هنا إلى جذوة مستعرة بالوعي الذاتي، مما جعل القصة مفجرة لهذا الوعي، وموقظة لثقافة المقاومة رغم جبروت قوة العدو.

١١- عدم انشغال زكي بالقضايا الذاتية والكونية، إذ بقي الاهتمام بقضية الوطن هي الأساس، لأن الكتابة عنده وسيلة من مسائل ثقافة المقاومة ضد ثقافة الإرهاب الصهيوني.

١٢- من أهم السمات التي يمكن التوصل إليها ويشترك فيها معظم كتاب الأرض المحتلة:

أ- أن الحالة المجتمعية لكتاب الأرض المحتلة هي واحدة في صور الأحلام والمعاناة، مع الاتفاق في الانتماء، لأنهم في أغلبهم من بقايا المدرسة اليسارية، فلا فروقات فكرية واسعة بينهم

ب- أنهم كانوا يمثلون المناضل الضحية في وجه الاحتلال الظالم.

هذا التماثل بين معظم كتاب الأرض المحتلة أدى إلى تماثل الموضوعات المطروحة في أعمالهم الأدبية، وقد اختلفوا في زوايا التناول، وفي تقنيات الإبداع.

١٣- إن علامات ذاكرة النص التي تقتصر على الحاضر والماضي في أحداثها العامــة والقومــية، اســتحالت إلى علامات شخصية، توحي بأن كلاً من الــراوي والنص قد بلغا درجة كبيرة من الاستقلال والتحرر المؤقت من المواصفات التقليدية ومن مقص الرقيب.

الكــتابة هي تعبير عن الحرية الذاتية بالدرجة الأولى، كان المثقف هنا يــواجه واقعه التعس وبارود الاحتلال، في الوقت الذي كان يؤسس لنفسه حيزاً مــن الحرية ومن الفعل الحر أثناء الكتابة، ومفهوم الحرية هنا أن تكون شاهداً للعلاقــات التي تتفجر من الداخل لتعيد تجسيد الحلم، والحرية هنا أيضاً اكتشاف بني جديدة للقصة، فضاء يصنع اللغة الحرة وثقافة المقاومة وليس ثقافة الهزيمة.

١٤- اعــتمد العديــد من الكتاب هنا الأساليب الفنية والوسائل البلاغية المختلفة للــتحايل علــى الرقابة، وتسريب آراء ومواقف ثورية أو متعارضة مع الاحــتلال، فصبوا أفكارهم في أطر وقوالب متنوعة منها، الحلم، الحكاية الشــعبية، كما تضاعف اعتمادهم على الصور المجردة. ومن المفارقات الغــريبة أن الــرقابة على الأدب أسهمت في كثير من الأحيان في تنمية عملــية الخلق والإبداع، وحفزت قدرات الأديب، وزكي العيلة أحد هؤلاء الذين عاشوا مفارقات الرقابة وتصرفاتها العشوائية، غير أنها كانت عليه نعمة أكثر منها نقمة، إذ شحذت موهبته الإبداعية، وصقلت فنيات التعبير عــنده، نتيجة الخوف من الرقابة، فجاءت قصصه أقرب إلى الهمس منها إلــى ارتفــاع النبــرة وشــدة اللهجة، رغم الإيقاع السريع، متحرراً من الفواصل، وكأنه يكتفي بالتلميح والإيماء، مع احتفاظه الشديد بدرجة عالية من الصدق والأمانة.

الهوامش

١) قـــرية فلسطينية ودمرها اليهود عام ٤٨ بعد أن شردوا أهلها، وهي تقع جنوبي يافا بخمسة وعشرين كيلو متر. (الباحث)

٢) من أكبر مخيمات اللاجئين الفلسطينين في قطاع غزة، يقع شمالي مدينة جباليا، أنشـــأته وكالة الغوث التابعة للأمم المتحدة (الأونروا) بعد نكبة ٤٨، وهو عبارة عـــن خـــيام، ويســـكن الخيمة حوالي عشرة أفراد، ثم تحولت الخيام إلى بيوت تـــتكون مـــن غـــرفتين أو ثلاثة مسقوفة بالقرميد والبيوت متلاصقة تكاد تنفجر بالسكان بعد خمسين عاماً من إنشائها، وقد عاش الباحث هذه المراحل في مخيم الشـــاطئ غربـــي مديـــنة غـــزة، ويفتقـــر المخيم إلى الخدمات الصحية حيث الحمامـــات، ومـــياه الشرب العامة، ولا توجد مصادر رزق أو عمل عدا بطاقة التموين الشهرية التي تمنحها وكالة الغوث (الباحث)

٣) في لقاء شخصي معه بمنزله في مخيم جباليا بتاريخ ١١\١١\٢٠٠٤ م.

٤) فلسطيني يقيم في العاصمة الأردنية عمان (الباحث).

٥) فخـــري صـــالح، القصـــة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص١١

٦) مجلة أدبية صدرت في القدس عام ١٩٦١، وقد تبنت الكتابات الشابة، ثم أغلقت عـــام ١٩٦٦ بفعـــل إرهاصات الحرب، انظر محمد عبيد الله، ماجد أبو شرار، مجلة أقواس، رام الله، ع٤، ٢٠٠١.

٧) هكذا، والجملة الأفضل عندي (في عهد الاحتلال).

٨) فخري صالح، مرجع سابق، ص٢٤.

٩) لقاء شخصي مع الكاتب، مصدر سابق.

١٠) خيـــري منصـــور، الكف والمخرز، منشورات وزارة الثقافة العراقية، بغداد، ١٩٨٤، ص٦٥.

١١) في لقاء شخصي معه، مصدر سابق.

١٢) نفسه.

١٣) نفسه.

١٤) نفسه.

١٥) مجلة التايمز البريطانية، في ١٩٦٩\١١\٢٨، نقلاً عن ناهض زقوت، انعكاس الإرهاب الصهيونى على الرواية الفلسطينية، غزة، ٢٠٠٢، ص٨١.

١٦) خيري منصور، مرجع سابق، ص٢٠.

١٧) لقاء شخصي مع الكاتب، مصدر سابق.

١٨) فيصــل دراج، استبداد الثقافة، فصول، الأدب والحرية، مج١١، ع٢، ١٩٦٢، ص٩

١٩) انظر : خيري منصور، مرجع سابق، ص٢٣.

٢٠) ناهض زقوت، مرجع سابق، ص٣٦.

٢١) نفسه، ص٣٧.

٢٢) عانــي الــباحث مــن هذه الإشكالية، فعندما كنت أعود إلى غزة أثناء دراستي بالقاهــرة، ومعــي بعــض الكــتب الجامعية، كان يتم تحويلنا إلى مكتب رجل المخابــرات الإســرائيلي وهو (يهودي عراقي) يقوم بغربلة الكتب ومصادرة مــالا يــتفق مــع مزاجه الخاص، وكان السفر يتم عبر إجراءات أمنية معقدة، ولجــان دولية، في حافلات خاصة عبر صحراء سيناء لا يسمح لنا برؤية سوى وجه الجندي الإسرائيلي (الباحث).

٢٣) كــنت أستغل إرسال دفاتر إجابات طلاب الثانوية العامة من غزة إلى القاهرة بوســاطة لجــان دولية، لوضع رسائل خاصة داخلها، ويقوم الأستاذ المصري المصحح بإرسالها إلى صاحبها (الباحث).

٢٤) ناقد فلسطيني يقيم في بغداد والأردن، (الباحث).

٢٥) انظر : خيري منصور، مرجع سابق، ص٥٢.

٢٦) ناهض زقوت، مرجع سابق، ص٨٠.

٢٧) كاتب وشاعر فلسطيني من القدس، صاحب ورئيس تحرير مجلة الكاتب المقدسية (الباحث).

٢٨) محادثة عبر الهاتف معه، بتاريخ ١٢٥ \ ١٤ ٢٠٠٤م، وذلك لاستحالة وصولي إلى القدس بسبب الإجراءات العسكرية الإسرائيلية.

٢٩) ناقد فلسطيني يقيم في غزة بعد مرحلة شتات طويلة (الباحث).

٣٠) صحيفة الأيام الفلسطينية، رام الله، العدد ١٠٤٠.

٣١) خيري منصور، مرجع سابق، ص٥٣.

٣٢) فخري صالح، مرجع سابق، ص٢٥.

٣٣) غسان كنفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم، دار الآداب، بيروت، د.ت، ص٩٣.

٣٤) نفسه ص٨٦.

٣٥) خيري منصور، مرجع سابق، ص٥٤.

٣٦) رجب أبوسرية، صحيفة الأيام، مصدر سابق.

٣٧) عن منشورات آفاق بالقدس.

٣٨) لقاء شخصي مع الكاتب، مصدر سابق.

٣٩) غسان كنفاني، مرجع سابق، ص١٥٨.

٤٠) نفسه ص١٥٨.

٤١) خيري منصور، مرجع سابق، ص٤٩.

٤٢) أحمد جبر شعت، الواقع والرؤية في مجموعة الدوائر البرتقالية لعبد الله تايه، مجلة البيان، فلسطين، ١٩٩٥، ضمن مجموعة مقالات، جمعها عثمان جحجوح، مقاربات نقدية، منشورات دار الزهرة، رام الله، فلسطين ص٩٥.

٤٣) فخري صالح، مرجع سابق، ص١٨.

٤٤) دار النهار، بيروت، ١٩٦٨.

٤٥) شــكري عزيــز ماضي، انعكاس هزيمة يونيو على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨، ص٦١.

٤٦) إدوارد سعيد، تمثيل التابع، فصول، مج١١، ع٢، ١٩٩٢، ص٢٩.

٤٧) نفسه ص٣٧.

٤٨) في لقاء شخصي مع الكاتب، مصدر سابق.

٤٩) ناهض زقوت، مرجع سابق، ص٦.

٥٠) نبيل أبو على، في نقد الأدب الفلسطيني، دار المقداد، غزة، ص٢٥١.

٥١) شكري عياد، الأدب في عالم متغير، الهيئة العامة للكتاب القاهرة، ١٩٧١، ص ١٤٠.

٥٢) فخري صالح، مرجع سابق، ص١٢٩.

٥٣) غسان كنفاني، مرجع سابق، ص١٣٣.

٥٤) فخري صالح، مرجع سابق، ص١٤٤.

٥٥) ناهض زقوت، مرجع سابق، ص١٢.

٥٦) عــز الــدين إســماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤، ص١١.

٥٧) فخري صالح، مرجع سابق، ص٣٦.

٥٨) لقاء خاص مع الكاتب، مصدر سابق.

٥٩) غسان كنفاني، مرجع سابق، ص١٢٦.

٦٠) محمد بدوي، الكتابة والحنين، فصول، مرجع سابق، ص٢٦٦.

٦١) عايدة أديب بامية، مرجع سابق، ص١٢٣.

٦٢) فاطمــة الزهــراء، العناصر الرمزية في القصة القصيرة، دار النهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٤، ص١٥٧ .

٦٣) فخري صالح، مرجع سابق، ص١٣.

٦٤) يحيى الريخاوى، مستويات توجه حركة الوجود، فصول، عدد سابق، ص٢١٨.

٦٥) انظر: فخري صالح، مرجع سابق، ص٤٣.

٦٦) على عودة، الفن الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد، رام الله، ص١٨٣.

٦٧) عايدة أديب بامية، رشيد ميمونى، فصول، عدد سابق، ص١٢٢. نادين جورديمر، حرية الكاتب، فصول، مج١١، ع١٢، ١٩٩٢، ص٦١ .

٦٨) نادين جورديمر، حرية الكاتب، فصول، مج١١، ع١٢، ١٩٩٢، ص٦١

٦٩) محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض والهزيمة، المؤسسة العربية، القاهرة، ١٩٨٥، ص٤٩.

٧٠) نبيل أبو على، مرجع سابق، ص٢٢٤.

٧١) فخري صالح، مرجع سابق، ص١٣٠.

٧٢) قرية فلسطينية مدمرة، يشاهد آثارها المسافر من غزة إلى القدس.

٧٣) فاطمة الزهراء، مرجع سابق، ص٢٠٥.

٧٤) نفسه، ص٧٣.

٧٥) عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١، ص٦.

٧٦) فخري صالح، مرجع سابق، ص٣٢.

٧٧) نفسه، ص٣.

٧٨) لقاء خاص مع الكاتب، مصدر سابق.

٧٩) فخري صالح، مرجع سابق، ص٩.

الاستدارة عند العرب

مع التطبيق على شعر الأعشى

د. أحمد عبد التواب عوض(♦)

مقدمة

لم يأتلِ كتابُ "دفاع عن البلاغة" للأستاذ أحمد حسن الزيات (١٨٨٥ــ ١٩٦٨م= ١٣٠٢-١٣٨٨هـ) ــ رحمه الله ــ أن يتفضل عليَّ بتفجير مكامن موضوع الدراسة، إذ ولِجَ بفقرة إلى لُبِّ الاستدارة مبيِّنًا ميزتها في الأسلوب، ومؤرخا لها، ومعرّفا إياها، وممثّلا بمثالين لها من الأدب العربي، بَيْدَ أن لومه للبيانيين من علمائنا، لعدم تنبههم للاستدارة في أساليب العربية كان أكبر مثير لبحث هذا الموضوع ودراسته؛ للاستيثاق من صحة لومه أو تصحيحه، فكانت بذرة هذا البحث نتاج اجتهاد في نص للزيات ظننت به الظنون، فأدليت دَلوي لأتيقن من ظني أو أزيل الظن باليقين، لأبين وجهة نظري في مسألة لومه لبياني العرب، واضعا في الاعتبار احترام التراث والدفاع عنه دون إغلاق العين عن عيوبنا، والدفاع عن علمائنا وعدم التسرع في تخطئتهم، ونسبة الغفلة وعدم الانتباه لهم؛ لشيء قد يكونون براء منه.

فإذا كان مصطلح الاستدارة يدور معناه في كثير من اللغات، وبالرغم من ذلك يظل مجهولا كمصطلح نقدي حديث في أدبنا العربي، ولا يعرفه كثير من مثقفينا في الأدب والنقد والبلاغة بهذا الاصطلاح، وإن عرفوه لا يردُّونه إلى أصوله العربية، فقصدت أن أُعَرِّفَ بهذا الفن، باحثا عمن تنبه له من العرب، وأطبقه على شاعر عربي جاهلي لتأصيل وجوده في الأدب العربي منذ القدم؛ فكان اختياري لشعر: الأعشى (ميمون بن قيس) لأن ذلك الشاعر فُتن بهذا الأسلوب في شعره؛ فتناولت قوالب الاستدارة في شعره وموضوعاتها ومصادرها، مما أستنبطه من شواهدها لنماذج توضح الاستدارة وأنواعها وتبين أقسامها، وذكرت كلام

(♦) مدرس بقسم اللغة العربية بكلية البنات جامعة عين شمس، والمعار حاليا بكلية الآداب جامعة الكويت.

العلماء والباحثين في هذا الفن؛ بغية إزاحة الغبار عن هذا الأسلوب الجميل من أساليب العربية، وإن كان القول بعدم انتباه البيانيين لهذا الأسلوب على الرغم من وجوده في الأدب العربي صعب التصديق، فتحديد استعمال البيانيين لهذا الفن وكيفية تنبههم له أصعب في البحث من التصديق وعدمه، ولذا فإن البحث عليه أن يظهر ما إذا كان البيانيون قد عرفوا هذا الفن من عدمه، وما المصطلح الذي استعملوه في دراسته، وتحديد استعمالهم له؟؛ لأنهم ربما تناولوه بأسماء أخرى، فنجد ابن المعتز عند إشارته إلى الأنواع التي يذكرها في كتابه من أساليب البديع في العربية يقول في صدر كتابه (البديع) بعد سياقه الأبواب الخمسة يقول:"... ونحن الآن نذكر بعض محاسن الكلام والشعر ومحاسنها كثيرة لا ينبغي للعالم أن يدعى الإحاطة بها حتى يتبرأ من شذوذ بعضها عن علمه وذكره وأحببنا لذلك أن تكثر فوائد كتابنا للمتأدبين ويعلم الناظر أنا اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة اختياراً من غير جهل بمحاسن الكلام ولا ضيق في المعرفة فمن أحب أن يقتدي بنا ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفعل، ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع ولم يأتِ غير رأينا فله اختياره"، فهو يشير إلى أنه لم يجمع كل أنواع البديع في كتابه، بل اقتصر منها على هذه الخمسة التي ذكرها، وتوجد أساليب لم يستوفها الكتاب، فكانت الاستدارة من جملة ما لم يذكره ابن المعتز في كتابه، وذكرها بعض من أتى بعده باسم التفريع، مما سنفصله في هذا البحث.

ووجدت أن الاستدارة تظهر في أكثر من شكل فني، فمنها: ما يكون في معرض المساواة ، وهو الأكثر والأشهر في انتباه البلاغيين له، وإن كان هذا الأسلوب يجمع أكثر من طريقة لربط أوله بآخره، وينطبق عليه تعريف الاستدارة كما عرّفها الزيات وكما ترجمت عن اللغة الفرنسية، وقد تظهر الاستدارة أيضا في معرض التوكيد ، أو بحدي المبتدأ والخبر، أو بحدي الشرط والجواب، فهذه أساليب تواترت بها الاستدارة في اللغة العربية وفي شعر الأعشى، سأوضحها بضرب أمثلة لها من شعره.

وإذا كان مسلك البحث جديدا فإن الصعوبات التي تقف في طريق الباحث تكثر، وهذا شيء متوقع، وأوجز بعض ما قابلني من هذه الصعوبات فيما يلي منها: كون الأستاذ الزيات، موسوعي الثقافة، فتسبب في تحرجي أول الأمر من مخالفته خشية إساءة دراسته أو فهمه؛ لإيماني بأن موسوعية ثقافة العالم تعطي فرصة لإساءة دراسته، فأرجو أن يكون بحثي إضاءة وإضافة وليس طعنا أو قدحا، وتساؤلا واستفسارا للوصول إلى الحقيقة وليس تَجَنِّيًا والتماسا للزلات؛ للنيل منه، ومنها أيضا: كثرة المفقود من الكتب العربية القديمة والترجمات للكتب غير العربية كترجمات كتب أرسطو التي سمعت بها ولم أرها(١)، ومنها: تنوع مصادر

---

(١) منها مثلا: مما يهمنا هنا: ترجمة إسحاق بن حنين لكتاب الخطابة لأرسطو الذي كان سيفيدني في معرفة كيفية ترجمته لمصطلح المقال الدوري لتأصيل معرفة العرب له عند أرسطو.

العربية، فربما وجدت رأيا لأحد البلاغيين في كتاب غير بلاغي، وربما تنبه غير مشهور بكتابتــه في البلاغــة لقضايا بلاغية غاية في الأهمية لم يتنبه لها بعض البلاغيين المشهورين(١)، وتعتبر من الصعوبات أيضـــا كثــرة المصطلحات المستخدمة للتعبير عن أشكال هذا الأسلوب في العربية(٢).

ومما أعده من صعوبات البحث أن الزيات لم يقصد بكتابه دراسة الاستدارة بمفردها في كتابه، ولكنه ذكرها عَرضًا في دراسته للأسلوب كواحدة من فرائد عقدة وفن من فنونه، ولذلك ربما أساء إلى البلاغيين العــرب وأَصَالة علمهم من حيث يريد الدفاع عنهم، وتظهر مسألة قلة من يتعرض لمثل هذا الأسلوب بالدراسة مــن الباحثين العرب، وإن تعرضوا له فتختلف وجهتهم عن وجهتي واصطلاحهم في دراسته كما سنبينه في هــذا البحث (٣)، وأعد من صعوبات البحث كذلك كثرة طبعات ديوان الأعشى والاختلاف بينها(٤).

---

(١) مثال لذلك: تسمية المبرد للاستدارة بالتشبيه القبيح في كتابه الكامل، وهو كتاب لغوي.
أو ذكر د. محمد محمد حسين للاستدارة في مقدمة تحقيقه لديوان الأعشى، وهو ديوان شعر(انظر موضعه في هذا البحث).

(٢) فنجد أرسطو يترجم عنه الاستدارة بالمقال الدوري، وابن رشيق يضع له مصطلح التفريع، وأسامة ابن منقذ يضع له مصطلح النفي والجحود، وغيرهم...، انظر موضعه في هذا البحث.

(٣) انظر: عبد القادر الرباعي، وإسماعيل العالم في دراستهما له تحت مصطلح : التشبيه الدائري، وموسى ربابعة، وسيد البحراوي في دراستهما تحت مصطلح: التضمين العروضي،... وغيرهم، ولم أقف على من درس الاستدارة مبينا كل جوانبها وأنواعها (انظر: موضعه في هذا البحث).

(٤) ديوان الأعشى طبع أكثر من طبعة منها:

١ـــ كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير(ميمون بن قيس) الأعشى والأعشين الآخرين، طبع في مطبعة آدلف هُلز هوسِن، بيانة ١٩٢٧م، والطبعة الثانية ١٩٩٣م، توزيع مكتبة ابن قتيبة حولي شارع تونس، الكويت (مع شرح أبي العباس ثعلب) (ميمون بن قيس، ص ٣ـــ ٢٣٢، وما أنشد للأعشى غير موجود في ديوانه من ص ٢٣٣ـــ ٢٦١).

٢ـــ ديوان الأعشى، شرح وتعليق د. محمد محمد حسين، ط مكتبة الآداب بالجماميز، (في ٤٨٤ صفحة)، (وهو في الأصل رسالته للماجستير بإشراف د. طه حسين، سنة ١٩٤٠م، وطبع أكثر من طبعة بعد ذلك.

3ـــ ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) ، شرحه وقدّم له: مهدي محمد ناصر الدين، ط دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٧هـــ ـــ ١٩٨٧م. (في: ٢٠٥ صفحة).

٤ـــ شرح ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) قدم له ووضع هوامشه وفهارسه، د. حنا نصر الحِتّي، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت، ط١ ١٩٩٢م = ١٤١٢هـــ (في ٤٠٥ صفحة).

٥ـــ ديوان الأعشى، ط دار صادر بيروت (في: ٢٢٢ صفحة).

٦ـــ شرح ديوان الأعشى، تحقيق لجنة الدراسات في دار الكتاب اللبناني، بإشراف كامل سُليمان، دار الكتاب اللبناني، ط١ (في: ٢٢٤ صفحة). ... وغيرها من الطبعات..

وقد رأيت أن يخرج البحث في: مقدمة وتمهيد وثلاثة مباحث، وخاتمة: تناولت المقدمة أسباب البحث وصعوباته وموضوعاته، وأتى التمهيد: واضعا نص الزيات الذي تعرض فيه للاستدارة في الميزان، وكان المبحث الأول عن المصطلح: أصوله اللغوية والبلاغية، والاستعمالات المختلفة للاستدارة، والمبحث الثاني: تطبيق للاستدارة في شعر الأعشى؛ لكونه شاعرا فُتِن بهذا الأسلوب وأكثر منه في شعره، والمبحث الثالث: مصادر الاستدارة وجمالياتها في شعر الأعشى، ولا أدعي أني قُلْتُ القول الفصل، فحسبي أني قد نبهت له واجتهدت؛ فإن حالفني التوفيق ففضل من الله ونعمة، وإن تكن الأخرى فحسبي أني لم أدخر جهدا، وفوق كل ذي علم عليم، وأرجو أن لا أفقد ثواب المجتهد.

مهاد وافتتاح

كتاب"دفاع عن البلاغة"(١)هدف مؤلفه الظاهر من عنوان الكتاب وموضوعاته ونتيجته؛ الدفاع عن البلاغة، ورَدّ هجوما وقع عليها، ولعله الهجوم الذي شنه سلامة موسى في كتابه البلاغة العصرية الذي أطلّ بقرنيه في تلك الحقبة فكان من آثار تلك الهجمة صدور كتاب الزيات ردًا عليه ودفاعا عن البلاغة؛ لتأخذ موضعها الذي يُراد أن تُزحزح عنه.

ولم يكن سُدَى كتاب الزيات ولُحْمَته دراسة الاستدارة، لكنه ذكرها كواحدة من فرائد عقد الأسلوب وفن من فنونه أثناء دراسته(٢).

---

(١) كتاب "دفاع عن البلاغة، لأحمد حسن الزيات، مطبعة الرسالة، سنة١٩٤٥، " ابتدأه مؤلفه بدراسة: أسباب التنكر للبلاغة، وثنى بدراسة: العلاقة بين الطبع والصنعة ص١١-١٦، وَثَلَّثَ: بحد البلاغة، ص ١٧-٢٨.ورابع موضوعاته: آلة البلاغة ص ٢٩-٤٠، ثم جاءت دراسته عن: الذَّوق ص ٤١-٥٣، ثم درس: الأسلوب ص ٥٤-١٤٤، وكانت نهاية موضوعات التساؤل: هل هناك مذهب جديد؟ ص١٤٥-١٦٤.

(٢) هذه الفقرة التي ذكر فيها الزيات الاستدارة كاملة من كتاب "دفاع عن البلاغة"؛ وأذكرها كاملة؛ لأهميتها في الدراسة، فذكرها بقوله" . . . إذا كانت الفكرة متشاجنة الأصول متشابكة الفروع؛ فالأبلغ أن تفصل بالاستدارة، والاستدارة (la p'eriode) صورة من صور اللغات العليا تحدث عنها أرسطاليس وترجمها مترجموه إلى العربية بهذا الاسم ولكن البيانيين من علمائنا لم يحفلوا بهذا النوع ولم ينبهوا إليه في أساليب العربية على كثرة وروده في النثر والنظم، حتى وقع عليه بعض المتأخرين فسموه "القول بالنظم " أو " حسن النسق".

والاستدارة جملة متوسطة الطول تشتمل على فاتحة وخاتمة وتتألف من فواصل ترتبط بإحكام، وتتساوق في النظام، وتحمل كل فاصلة من فواصل الفاتحة جزءا من المعنى بحيث لا يتم المراد إلا بذكر الجملة الأخيرة وهي الخاتمة، مثالها في قول النابغة:

فما الفرات إذا هب الرياح له	ترمي غواربه العبرين بالزبد
يمده كل واد مترع لجب	فيه ركام من الينبوب والخضد
يظل من خوفه الملاح معتصما	بالخيزرانة بعد الأين والنجد
يوما بأجود منه سيب نافلة	ولا يحول عطاء اليوم دون غد

ولنا في نص الزيات الذي ذكر فيه الاستدارة وقفات: فقوله: (إذا كانت الفكرة متشاجنة الأصول متشابكة الفروع؛ فالأبلغ أن تفصل بالاستدارة) فذكر فائدة الاستدارة، بأنها توضح الفكرة المتشاجنة المتشابكة، وإن كنتُ أرى أن خيال صاحب الفكرة ومنشئها له عامل أكبر بسعته وثرائه وإحاطتـه، في ذكـر الاسـتدارة وتوظيفها، فقد تكون الفكرة بسيطة، ومع ذلك يظهرها صاحبها بالاستدارة لسعة أفقه وخياله الواسع الثر.

أما قوله عن الاستدارة بأنـها "صورة من صور اللغات العليا"، فأشار إلى دلالة هذا النوع من التركيب، أو إلى عملية الإبداع نفسها، فإن الخيال الذي يأتي بالاستدارة خيال مركب وليس خيـالا بسـيطا، ومـن ثم فمصطلح اللغات العليا ليس مصطلحا علميا على بنية اللغة أو محتواها الثقافي؛ فالمحتوى الثقافي للغة يختلف من مجتمع إلى آخر، وبنية اللغة لا ترتبط ببدائية الشعب؛ وبدائية الشعب لا تعني بدائية بنية اللغة، ولعله يقصـد باللغات العليا هنا اللغة الفرنسية، لأنه استشهد بها، وهذا من تأثير ثقافته بها.

أما قوله: "تحدث عنها أرسطاليس وترجمها مترجموه إلى العربية بهذا الاسم" فلم أجد فيما وقفتُ عليه مـن ترجمات عربية لكتاب الخطابة لأرسطو أحدا من القدماء ترجمها بهذا الاسم (الاستدارة)، ففي الترجمة العربية القديمة له(١) ترجمت بمصطلح "الدوري"(٢)، وذكرها ابن رشد في تلخيصه لكتاب الخطابة(٣) باسم الكلام المفصل، فإذا كان المصطلح ترجم في بعض الترجمات التي اطلع عليها الأستاذ الزيات بالاستدارة ـــ ولم أقف عليها ـــ فلم يترجمها آخرون بهذا المصطلح.

أما قوله: (ولكن البيانيين من علمائنا لم يحفلوا بهذا النوع ولم ينبهوا إليه) فكانت هذه الجملة أكبر مـثير لي لبحث هذا الموضوع، وتحتاج إلى النظر في أقوال البلاغيين ومصطلحاتهم، ومعرفة ما إذا كانوا قـد اهتمـوا بـهذا النوع من أساليب العربية أو تنبهوا له، ومعرفة مصطلحاتهم في دراسته؟(٤).

ومثالها من النثر قول الجاحظ: " فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع معتدلا عن الاستكراه، وكان منزها عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في القلب صنيع الغيث في الأتربة الكريـمة".

والاستدارة كثيرة الدوران في طريقة ابن المقفع وطريقة الجاحظ..." دفاع عن البلاغة، ص ١١٢.

(١) انظر: أرسطوطاليس، الخطابة "الترجمة العربية القديمة"، حققه وعلق عليه، عبد الرحمن بدوي، الناشر: وكالة المطبوعات الكويت، ودار القلم بيروت سنة١٩٧٩، ص ٢٠٨.

(٢) وضع الدكتور عبد الرحمن بدوي عنوانا للموضوع:"الأسلوب المتصل والأسلوب المقطع"، أضاف من عنده لفظة "المقال" لكلمة الدوري حتى يستقيم المعنى.

(٣)انظر: ابن رشد، تلخيص الخطابة، حققه وقدم له عبد الرحمن بدوي، الناشر وكالة المطبوعات الكويت، ودار القلم، بيروت لبنان، د.ت، توقيع المقدمة في صيف سنة ١٩٥٩، ص ٢٨٩.

(٤) وهذا ما نخصص له موضوعا في هذا المبحث الأول من الدراسة.

أما قول الزيات: (حتى وقع عليه بعض المتأخرين فسموه "القول بالنظم " أو "حسن النسق").وذكر في الهامش تعليقا على هذه الجملة، (قال ابن حجة الحموي في خزانة الأدب: "حسن النسق ويسمى التنسيق نوع من محاسن الكلام، وهو أن يأتي المتكلم بالكلمات من النثر أو الأبيات من الشعر متتاليات أو متلاحمات تلاحما سليما مستحسنا، وتكون جملها ومفرداتها متسقة متوالية إذا أفرد منها البيت قام بنفسه واستقل بمعناه")(١).

ونعلم أن حسن النسق وتعريف ابن حجة له لا يتفق مع تعريف الاستدارة كما عرّفها الزيات أو مثّل لها، إذ الاستدارة قائمة على الجملة التي تربط أول الموضوع بآخره بطرفي جملة واحدة، وإن احتوت بين المقدمة والخاتمة على جمل متعددة، فحسن النسق يهمل هذه الجملة التي تربط البداية بالنهاية، وهي التي تميز فن الاستدارة، ولكن ما يصدق على تعريف الزيات النظري، وما مثّل له من مثاله الأول من قول النابغة، ينطبق عليه تعريف التفريع عند ابن حجة، حيث قال مُعَرِّفا إيّاه: (..هو أن يصدر الشاعر أو المتكلم كلامه باسم منفي بما خاصة ثم يصف ذلك الاسم المنفي بأحسن أوصافه المناسبة للمقام، إما في الحسن وإما في القبح، ثم يجعله أصلا يُفَرِّع منه جملة من جار ومجرور متعلقة به تعلق مدح أو هجاء أو فخر أو نسيب أو غير ذلك، ثم يخبر عن ذلك الاسم بأفعل التفضيل ثم يدخل من على المقصود بالمدح أو الذم أو غيرهما، ويعلق المجرور بأفعل التفضيل؛ فتحصل المساواة بين الاسم المجرور بمن، وبين الاسم الداخل عليه "ما" النافية؛ لأن حرف النفي قد نفى الأفضلية فتبقى المساواة بعد ذلك..." وهذا ينطبق على ما مثل به الزيات من قول النابغة، أكثر مما ينطبق عليه حسن النسق الذي ذكره.

تعريف الاستدارة:

الاستدارة في اللغة مادتها "دور"، ومعناها الحسي: من الطواف حول الشيء، وعودته إلى الموضع الذي ابتدأ منه"(٢)، والدائرة: كالحلقة أو الشيء المستدير(٣)، والدوار: "مستدار رمل تدور حوله الوحش"(٤)، ويقال: استدار القمر: عاد إلى الموضع الذي ابتدأ منه، ودوران الفلك: تواتر حركاته بعضها إثر بعض من غير ثبوت، ولا استقرار"(٥).

(١) الزيات، دفاع عن البلاغة، هامش ص ١١٢.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، ط دار المعارف، " دور" ٢٩٦/٤.

(٣) ابن منظور "دور " ٢٩٧/٤.

(٤) الفيروز آبادي، مجد الدين، القاموس المحيط "دور" ٥٠٤/١، وابن منظور"دور" ٢٩٧/٤.

(٥) الفيومي، المصباح المنير"دور" ٢٠٢/١.

ومعناها المعنوي: الدوران والرجوع إلى الأصل والإحاطة به، كما في خطبة النبي صلى الله عليه وسلم في حجة الوداع:"... إن الزمان قد استدار كهيئته يوم خلق السموات والأرض.."(١) أي عادت دورة الزمان إلى الفطرة التي فطر الكون عليها، أو عاد إلى الموضع الذي ابتدأ به"(٢)، وأدار الأمر والرأي: أحاط بهما(٣).

ولا غرو أن يقوم المعنى الاصطلاحي على أساس من المعنى الحسي والمعنوي، يقول ابن فارس: "الدال والواو والراء: أصل واحد يدل على إحداق الشيء بالشيء من حواليه"(٤) أي إحاطته به، والرجوع إلى أصل الشيء بعد الإحاطة به ووصفه، أي الابتداء بمعنى لا ينقضي قبل انقضاء الكلام فيه حتى يحاط بالمعنى المراد فيطوف بالألفاظ حول المعنى ويحيط به في جملة تربط الأول بالآخر؛ فكأنه دائرة تربط أول المعنى بآخره، وتردّ آخره إلى أوله، ولم يتفق الباحثون على تعريف محدَّد للاستدارة، أو صورة محددة لها، ولذا كان عليّ أن أخرج بتحديد يجمع تعريف الاستدارة من أجل تحديد تعريفٍ لها آخذا بآراء من سبقني.

المصطلح: تحديد مصطلح الاستدارة ــ بطبيعة الحال ــ ليس بالأمر الهين؛ لأنه يزلقنا لمتاهات المصطلح ومشاكله، فمن الثابت أن قيام إنسان بوضع مصطلح وإلزام كل الناس به أمر صعب، وأشد صعوبة منه ــ بل من المستحيل ــ دراسة موضوع وحملك السابقين على أن يدرسوه أو يفهموه بمصطلح تفرضه عليهم؛ لأن اللغة استخدام، وهذه مسألة ينبغي أن نبصرها قبل أن نلج موضوعنا، فقد لا نجد استخداما لمصطلح الاستدارة عند البيانيين القدماء، فلا يلفتنا ذلك عن تتبع الموضوع علّه يكون قد دُرِسَ تحت مُسَمّى آخر، فإذا وجدنا من علمائنا القدماء من درس هذا الفن أو جزءا منه أو تنبه إليه وذكره بمسمى آخر، فيكون لوم الزيات في غير محله ونرد الاعتبار للبيانيين القدماء في هذه المسألة، وقد تنبه الزيات إلى هذه المسألة في قوله بتنبه بعض المتأخرين إليه ــ أي فن الاستدارة ــ فسَمَّوْهُ بالنظم أو حُسْنِ النسق(٥)؛ وإن كنت متحفظا على ذكر الزيات التنبه لفن الاستدارة ودرسه تحت هذين المصطلحين، لأن ابن حجة الذي استشهد الزيات بأنه قد درسه تحت مسمى "حسن النسق" قد درسه تحت مسمى "التفريع" ــ كما سبق أن ذكرنا ــ وإنما أؤيده في

(١) رواه البخاري، كتاب بدء الخلق رقم (٣١٩٧)، وفي المغازي رقم (٤٤٠٦)، وفي تفسير القرآن رقم (٤٦٦٢)، وفي كتاب الأضاحي رقم (٥٥٥٠)، وفي كتاب التوحيد رقم (٧٤٤٧).

(٢) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط٣، سنة ١٤٠٥=١٩٨٥م، "دور" ١/ ٣١٣.

(٣) المعجم الوسيط "دور" ١/ ٣١٢.

(٤) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، بتحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٣، سنة ١٤٠٢هـ ــ ١٩٨١م، ط مكتبة الخانجي، مصر، ج٢ص٣١٠.

(٥) انظر:الزيات، دفاع عن البلاغة ص ١١٢.

فكرته باحتمال اختلاف المصطلحات من شخص إلى شخص، ومن زمان إلى زمان، فعدم ذكر المصطلح ليس دليلا على أن الفن لم يُفْطَن إليه، إذ قد يفطن إليه بعض العلماء ويضع له مصطلحا آخر يرتضيه حسب نظرته وبخاصة في موضوعنا هذا، الذي لم يجتمع الباحثون على مصطلح له قديما.

ولابد أن نقف وقفة مع هذا الفن متسائلين: هل درسه الأقدمون وتنبهوا له فعلا؟، وإن كانوا قد درسوه، فهل تحت مسمى: النظم، وحسن النسق ـــ كما ذكر الزيات ـــ، أم درسوه تحت مصطلح آخر، كمصطلح التفريع؟.

ولمحاولة الإجابة عن هذين السؤالين علينا أولا أن نحدد المصطلح الذي نود أن نبحث عنه، فنغوص في بطون الكتب والدراسات السابقة لنخرج بالإجابة.

تحديد المصطلح: فإذا بدأت بالأستاذ الزيات، ولا أعلم أحدا من العرب ـــ حسب علمي ـــ استخدم هذا المصطلح(١) لهذا الفن البلاغي قبله، فما مفهوم الاستدارة عند الزيات؟. الزيات استخدم المصطلح مشوبا ببعض الاضطراب، وذلك في ربطه بين المصطلح الفرنسي (la pe`riode)(٢) وما تُرجم عن أرسطاطاليس في الجملة الدورية(٣)،مقاربا بين التعريفين، وربطه بتعريف السابقين للنظم وحسن النسق ثم تمثيله له بما قد لا يتفق مع أيٍّ منهما، ووضَع حدا للاستدارة بقوله: (الاستدارة: جملة متوسطة الطول تشتمل على فاتحة وخاتمة وتتألف من فواصل ترتبط بإحكام وتتساوق في انتظام، وتحمل كل فاصلة من فواصل الفاتحة جزءا من المعنى بحيث لا يتم المراد إلا بذكر الجملة الأخيرة وهي الخاتمة)(٤).

ولعله يقصد بقوله: جملة متوسطة الطول فقرة، أو فقرة تربطها جملة، أو عدة جمل تربطها جملة، أو مقطع في قصيدة قد يكون مكونا من بيت أو عدة أبيات لكن تربطه جملة واحدة، حيث تبدأ الفقرة أو البيت بأحد أركان الجملة وتنتهي الفقرة أو الأبيات بالركن الآخر، ويتخلل ما بين الركنين للجملة جمل أخرى، وهذا التفسير هو الذي يفسر قوله في نهاية تعريفه السابق "بحيث لا يتم المراد إلا بالجملة الأخيرة"، أي الركن

---

(١) أنكر الأستاذ الزيات أن يكون بيانيو العرب قد عرفوا فن الاستدارة أو تنبهوا له بقوله:" والاستدارة (la pe'riode) صورة من صور اللغات العليا تحدث عنها أرسطاطاليس وترجمها مترجموه إلى العربية بهذا الاسم ولكن البيانيين من علمائنا لم يغفلوا بهذا النوع ولم ينبهوا إليه) (دفاع عن البلاغة ص ١١٢).

(٢) في معجم لاروس الفرنسي عرّف (la pe`riode) الاستدارة بقوله: "جملة لها بداية ونهاية، ولا تكون في الوقت نفسه طويلة للغاية حتى يمكن إلقاء نظرة واحدة عليها، لذلك حددها بعض اللغويين بقولهم: هي الجملة المكونة أو المركبة من عدّة عناصر يتحقق بمجموعها المعنى العام المعبر عنه) (معجم لاروس ((la pe`riode).

(٣) يقول أرسطو فيما ترجم عنه في الترجمة العربية القديمة: عن المقال الدوري بأنه: المقال الذي يكون بدؤه وآخره شيئا واحدا، ويكون ذا قدر معتدل، فالذي بهذه الحال قد يكون لذيذا يسير التعليم...) الخطابة، أرسطو، ص ٢٠٨.

(٤) انظر:الزيات، دفاع عن البلاغة ص ١١٢.

الأخير من جملة البداية، فهل الاستدارة جملة أم جمل؟! إلا بــهذا التفسير فهي جملة تحتوي على جمــل، ومـمـا يرجح قولنا تــمثيله على هذا التعريف بأربعة أبيات(١) ارتبط أولها بآخرها بجملة الشرط، فبدأت الأبيات بما الحجازية واسمها (فما الفرات)، ولم يأت "خبر ما" المقترن بحرف الجر الزائد نحويا لتأكيد النفي (بأجود) إلا في البيت الأخير، وتخلل ما بين ركني الجملة جملا، وكذا في تمثيله بقول الجاحظ حيث بدأت الفقرة(٢) بــأداة الشرط غير الجازمة وفعل الشرط (فإذا كان المعنى شريفا)، وانتهت الفقرة بجملة جواب الشرط (...صـنع ...)، فارتبط ما بين أول الفقرة وآخرها بأركان جملة الشرط من أداة الشرط وفعله وانتهت بجوابه.

وتبعه في التسمية د.محمد محمد حسين (١٩١٢م ــ ١٩٨٣م) في تحقيق ديوان الأعشى وشــرحه(٣): إذ بيّن في مقدمته للتحقيق، الأصول الفنية في شعر الأعشى ومنها: وحــدة المعــنى والاســتدارة والاســتطراد والقصص، ويعرّف الاستدارة(٤)، ويــمثل من شعر الأعشى للاستدارة بثلاثة أمثلة: نلحظ أن الاســتدارة: الأولى بين أداة الشرط وفعله ولا يأتي جوابه إلا مع آخر بيت فيها(٥)، والثانية تبتدئ بالمبتدأ ولا يأتي الخـبر إلا مع آخر بيت فيها(٦)، والثالثة: تبتدئ بــما واسمها وتنتهي بــخبرها المنفي بما خاصة(٧)، ويجعلها جميعا من الاستدارة.

ورَأينا من أتى بعدهما يعالجون الموضوع باصطلاحات مختلفة، فبعض الباحثين أطلق على هذا الفن مصـــطلح الاستدارة كما رأينا، لكن بعضهم ربطه بالتشبيه، وكانت معالجتهم لنوع من الاستدارة إذ يعـــالج الجانـــب المتصل بالتشبيه وهو الاستدارة في معرض التشبيه(٨)، ويتوقف عنده، وهو مثل النموذج الأول الذي مثّل به

(١) استشهد بأربعة أبيات للنابغة: انظر: الزيات دفاع عن البلاغة ص ١١٢

(٢) استشهد بنص نثري للجاحظ: (فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه، وكان منزها عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة).

(٣) وقد طبع ديوان الأعشى الكبير بتحقيق محمد محمد حسين أول مرة سنة ١٩٥٠م بالمقدمة التي بها الدراسة التي ذكر فيها الاستدارة.

(٤) قال د. محمد محمد حسين عن الاستدارة: "هي صورة من صور الترابط الذي يقوم بين الأبيات والمقصود بالاستدارة هو توالي مجموعة متلاحمة من الأبيات تجري على نظام متسق، يقوم فيه كل بيت بنفسه في معناه، ولكن المعنى العام لا يتم إلا بالبيت الأخير منها. (مقدمة ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) شرح وتعليق، د. محمد محمد حسين ط دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت ط٢ سنة ١٩٧٢ ص ٤٠).

(٥) انظر د.محمد محمد حسين، مقدمة ديوان الأعشى، ص ٤٥، والأبيات في الديوان ١: ٣٨ــ ٤١.

(٦) انظر:السابق، نفس الصفحة، والأبيات في الديوان ٥: ٤١ــ٤٣.

(٧) انظر:السابق، ص ٤٥ــ ٤٦، والأبيات في الديوان ٥٨:١٣ــ ٦١.

(٨) انظر: معالجتنا لأنواع الاستدارة، حيث أطلقنا عليه الاستدارة في معرض المساواة في بحثنا هذا.

الزيات، ووجدنا من يطلق عليه: الاستدارة التشبيهية(١)، أو تشبيه الاستدارة(٢)، ووجدنا من يعالج الموضوع باصطلاح قريب من الاستدارة ويربطه بالتشبيه مثل مَنْ أطلق عليه: التشبيه الدائري(٣)، ومنهم من جعله نوعا مميزا من التشبيه فوجدنا من يطلق عليه: التشبيه الطويل(٤)، أو التشبيه القصصي(٥)، أو التشبيه الاستطرادي(٦)، أو التشبيه القبيح(٧) ووجدنا من يتحرر من لفظ التشبيه فيطلق عليه: الاستطراد(٨)،أو يطلق عليه التضمين(٩)، أو التضمين العروضي(١٠)، ووجدنا من يربطه باصطلاحات أو اتجاهات أو فنون

---

(١) شكري فيصل (١٩١٨ــ ١٩٨٥م)، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ط جامعة دمشق، سنة ١٩٦٢م، ص١٧٧. وقد انطبقت الاستدارة التشبيهية عنده على الاستدارة وغيرها.

(٢) انظر: د.إسماعيل أحمد العالم:" من جماليات تشبيه الاستدارة في الشعر الأموي"، بحث منشور بالمجلة العربية للعلوم الإنسانية، تصدر عن جامعة الكويت، العدد ٧٨، ربيع ٢٠٠٢.ص ١١٩ــ١٤٩.

(٣) انظر: د.عبد القادر الرباعي "التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي" بحث منشور بالمجلة العربية للعلوم الإنسانية الكويت، العدد السابع عشر، المجلد الخامس، سنة ١٩٨٥م، وانظر: التشبيه الدائري في الشعر الأموي وموازنته بالشعر الجاهلي، د. إسماعيل أحمد العالم، بحث منشور بمجلة التراث العربي، عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عدد٧٩، إبريل ٢٠٠٠.، ويلاحظ أن د.إسماعيل أحمد العالم، له بحثان في هذا الموضوع، درس فيهما هذه الظاهرة، كل بحث ارتضى لنفسه مصطلحا دون أن يشير إلى الآخر فسماه في أولهما: التشبيه الدائري متتبعا فيها سبيل د. عبد القادر الرباعي، ولم يخرج عما حدده كما نص هو في مقدمة بحثه، وفي ثانيهما أطلق عليه تشبيه الاستدارة.

(٤) انظر: نجيب البهبيتي (١٩٠٨م ــ ١٩٩٢م)، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الأندلس، بيروت، سنة ١٩٨٠،ص٩٥، وانظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، د.نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن سنة١٩٧٦م،ص١٧٩.

(٥) انظر: نجيب البهبيتي، تاريخ الشعر العربي، ص ٩٥، وقد سمّاه التشبيه الطويل ثم عدل عن التسمية وقال: " أولى بنا أن نسميه التشبيه القصصي".

(٦) انظر: إيليا حاوي، نماذج في النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، سنة ١٩٦٩م، ص٣٠٤.

(٧) انظر: د.علي الجندي، فن التشبيه، ط مكتبة الأنجلو المصرية سنة١٩٨٢، ج٣ ص ١٣٨. حيث ذكر مثالا من شعر كُثَيِّر عزة من التشابيه القبيحة ناقلا إياه من كتاب الكامل، للمبرد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، والسيد شحاتة، مكتبة نهضة مصر سنة١٩٥٦م، ١٦٥/٣.

(٨) انظر: د.عمر الدسوقي، النابغة الذبياني، ط دار الفكر العربي، القاهرة سنة ١٩٦٠م، ص٢٠٥م. أثناء معالجته لنموذج متمم بن نويرة.

(٩) العصر الجاهلي، شوقي ضيف، ط دار المعارف، ص ٣٦٥.

(١٠) انظر: د.سيد البحراوي، التضمين العروضي والشعر العربي، بحث منشور بمجلة فصول م٧ ع٣،٤ إبريل وسبتمبر ١٩٨٧،ص ٩١ــ٩٧. فيذكر النوع الجائز من التضمين، وهو الأسلوب المنفي والجواب عنه بأفعل التفضيل.

وانظر: د. موسى ربابعة، ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى دراسة في المفهوم والوظيفة، بحث ضمن كتاب له بعنوان: "قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي"، طبع مكتبة الكتاني، ودار الكندي بالأردن سنة ٢٠٠١، ص ٧١ــ ١١٢.

كمن يربطه بالاتجاه القصصي(١)، أو بالخيال أو التصوير عامة(٢)، أو يربطه بالتكرار(٣)ووجدت من يطلق عليه التمفصل الدلالي(٤)... وغير ذلك من الاصطلاحات، ولا أقصد بطبيعة الحال مصطلح "التدوير العروضي"(٥)ولكن أقصد التنقيب عن ارتباط الأبيات بعضها ببعض في المعنى واللغة باستخدام هذا الفن.

أما القدماء فقد تنبهوا لمثل ما تنبه له المحدثون من أنواع الاستدارة، وإن وضعوا لها مصطلحات أخرى، فقد أطلق بعض البيانيين ـــ ومن تبعهم ـــ على هذا الفن مصطلح: التشبيه(٦)، وإن كان بعضهم جعل التشبيه مطلقا وبعضهم وضع التشبيه مقيدا، وبعضهم أطلق عليه مصطلح التفريع(٧)، وبعضهم فَضَّل أن يطلق عليه

(١) انظر: د. أحمد كمال زكي، شعر الهذليين في العصر الجاهلي والإسلامي، دار الكتاب العربي، القاهرة،١٩٦٩م، ص٣٥٨وما بعدها.

(٢) انظر: يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت سنة ١٩٨٠، ص٣٠١.

(٣) انظر: د.علي البطل، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الأندلس، بيروت،١٩٨٠م،

(٤) يوسف إسماعيل، القطيع النظمي والتمفصل الدلالي، بحث منشور بمجلة التراث العربي، عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عدد ٨٧/٨٦ أغسطس ٢٠٠٢. حيث قال: إن التمفصل الدلالي يعني الوحدات التي ينقسم إليها النص دلالياً سواء كانت ذات استقلال كامل أو نسبي وقد درس النقاد العرب ذلك تحت باب "التضمين" في مباحث التلاف المعنى مع الوزن وعيوب القافية وألوان البديع.

(٥) التدوير العروضي: يعني اتصال شطري البيت في كلمة واحدة، أو مصطلح القصيدة المدورة: وهو تقنية أساسية في الشعر الحر الذي لا تظهر فيه القافية، حيث صارت القصيدة جملة واحدة بينها فواصل، أو مقطوعة مكونة من عدة جمل كثيرة متواصلة، فهي قصيدة ليس لها وقفات في أواخر السطور، وإنما تتواصل السطور والفقرات (انظر: د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ط دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، سنة ١٩٦٧ص ١٠٩، وانظر موسيقى الشعر عند جماعة أبولو، د. سيد البحراوي ، دار المعارف ن القاهرة سنة ١٩٨٦م ص ١٩٦.

(٦)انظر: المبرد (محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الثمالي الأزدي: ٢١٠ـــ ٢٧٦ هـــ)، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، والسيد شحاتة، ط مكتبة نهضة مصر سنة ١٩٥٦م، ١٦٥/٣.وضع المبرد هذا النوع من الاستدارة تحت باب التشبيه، ذكره بأنه تشبيه معيب عابه بعض الناس، ويذكر له مثالا من شعر كثير عزة.

(٧) انظر: ابن رشيق القيرواني (الحسن بن أبو علي، ٣٩٠ـــ٤٥٦هـــ)، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ط دار الجيل، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ٢/ ٤٢-٤٤. وانظر: مواد البيان، لعلي بن خلف (ت: ٤٥٦ أو ٤٦٣هـــ)، تحقيق د.حسين عبد اللطيف، نشر في سلسلة منشورات جامعة الفاتح بليبيا سنة ١٩٨٢ ص٣٣٦ـــ٣٣٧.(أَلَّفَ الكتاب سنة ٤٣٧هـــ كما نص في ثنايا كتابه، واتجه كل منهما إلى معالجة الاستدارة تحت عنوان التفريع.

وانظر: ابن ناقيا البغدادي (عبد الله بن محمد بن الحسين أبو القاسم، ٤١٠ـــ ٤٨٥هـــ)، الجمان في تشبيهات القرآن، ص ١٠٨، حيث استشهد بأمثلة للتفريع من شعر قيس بن الخطيم.

وانظر: ابن أبي الإصبع المصري (عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر، ٥٩٢ـــ ٦٥٤هـــ)، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق د. حفني محمد شرف، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي

مصطلح النفي والجحود(١)، وإن خالف بعضهم المصطلح المعروف للتوشيح وأطلقه على هذا الفن، فوجدت بعضهم وضعه تحت مصطلح التوشيح(٢)، مما يدل على تنبه العرب لفن الاستدارة في الأدب العربي

(الكتاب الثاني) ص ٣٧٢ــ ٣٧٤. جمع التفريع وجعله نوعا من ثلاثة أنواع مما سمي بالتفريع مستنبطا إياه من ألوان البديع ومدارسة النصوص بين ما سمي بأسلوب النفي والجحود وبين ما سمي بالتفريع.

وانظر: الزنجاني (عبد الوهاب بن إبراهيم بن عبد الوهاب الخزرجي (ت: ٦٥٥هـ ــ ١٢٥٧م)، معيار النظار في علوم الأشعار

والنظر: يحيى العلوي (ت:٧٢٩هــ)، الطراز، ط المقتطف مصر سنة١٩١٤، ١٣/٣. وانظر: المصطلحات البلاغية والنقدية في كتاب الطراز للعلوي، د. عبد الرازق أبو زيد زايد، ط مكتبة الشباب القاهرة سنة ١٩٨٩ ص ١٠٥ــ ١٠٦.، فيسميه التفريع متبعا ابن رشيق وعلي بن خلف ومن اتبعهما في التسمية.

والنظر: النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب بن عبد الدائم القرشي التيمي البكري) (٦٧٧ــ ٧٣٣هــ)، نهاية الأرب في فنون الأدب، ط دار الكتب المصرية، ١٦٠/٧.

والنظر: التفتازاني (سعد الدين مسعود بن عمر بن عبد الله، ت ٧٩٢هــ)، مختصر السعد شرح تلخيص كتاب مفتاح العلوم، ، سعد الدين التفتازاني، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، ط المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ص٤١٥ــ ٤١٩. وانظر: مواهب الفتاح في شرح التلخيص، دار السرور، بيروت، لبنان، ص ٣٨٣ــ ٣٨٥.

والنظر: ابن معصوم المدني (علي صدر الدين بن أحمد بن محمد الحسني الحسيني المعروف بعلي خان ميرزا أحمد، ١٠٥٢ــ١١١٩هــ)، أنوار الربيع في أنواع البديع، حققه وترجم لشعرائه، شاكر هادي شكر، ط مطبعة النعمان، النجف الأشرف سنة ١٣٨٩هــ = ١٩٦٩م. ج٦ ص ١١١، ذكر أن التفريع في الاصطلاح يطلق على معنيين.

والنظر: السيد المرحوم أحمد الهاشمي (أحمد بن إبراهيم بن مصطفى: ١٢٩٥ــ١٣٦٢هــ = ١٨٧٨ــ١٩٤٣م)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط دار الفكر بيروت سنة ١٩٧٨م.ص ٣٨٦، ويسميه التفريع، وانظر من تبعوهم في هذا الاصطلاح في العصر الحديث، ونلحظ أن علماء البديع كانت لهم اليد الطولى في مسألة استنباط ألوان البديع من النصوص وتسميتها وتحديد مصطلحاتها، ومنها مصطلح التفريع الذي جعلناه فرعا مما نطلق عليه الاستدارة، دون أن يكن مصدرهم كتاب الخطابة لأرسطو.

(١) ونلحظ أن بعض البلاغيين ربما خالف في استخدام مصطلح التفريع فنجد جلال الدين القزويني (٦٦٦ــ ٧٣٩هــ) في ص ٣٧٩ يذكر له تعريفا آخر، وكذلك العباسي (٨٦٧ــ ٩٦٣هــ) ولذلك نستطيع أن نقول: إن من تعريفات التفريع: ما ذكره الخطيب في التلخيص والإيضاح، وهو أن يثبت لمتعلق أمر حكما بعد إثبات ذلك الحكم لمتعلق آخر، على وجه يشعر بالتفريع والتعقيب.

والثاني: ما ذكره البديعيون وسماه بعضهم النفي والجحود، وهو أن يأخذ المتكلم في وصف فيقول: ما كذا، ويصفه بمعظم أوصافه اللائقة به في الحسن والقبح، ثم يجعله أصلا يفرع منه معنى فيقول: بأفعل من كذا، وهو المعنى المشهور للتفريع، وهو الذي نظمه جل أصحاب البديعيات" وذكروا أمثلة له.

وأسامة بن منقذ (ت: ٥٨٤هــ)، في كتابه: البديع في الشعر ونقده، تحقيق أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد الحميد، ط البابي الحلبي سنة ١٩٦٥م ص ١٢٣، وقد أطلق على هذا الأسلوب أسلوب " النفي والجحود"، فقال:" اعلم أن النفي قد كثر في أشعار العرب والمحدثين....".

(٢) صفي الدين الحلي (عبد العزيز بن سرايا بن علي السنبسي الحلي٦٧٧ــ ٧٥٠هــ)، شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق نسيب نشاوي، دار صادر بيروت سنة ١٩٩١، ص ٣٠٣ــ ٣٠٤. حيث قال مادحا الصحابة:

واستعمال هذا الفن في أساليبهم، ووضعهم مصطلحات لهذا الأسلوب منذ بداية تنظير العلوم ودراستها دراسة نظرية تقعيدية والتأليف فيها.

ورغم ثبوت جذر هذا الأسلوب الأدبي في التراث وقدمه تنظيرا وتطبيقا، إلا أن ذلك لم يشفع له كي يتفق العلماء على مصطلح واحد يدل عليه، فقد وجد هذا المصطلح من التمزيق كل مُمَزَّق، والعبث به، فرغم ثباته منذ العصر الجاهلي إلى الآن؛ كأسلوب مستخدم في الأدب العربي، وإدلاء علماء العرب من بلاغيين وغيرهم بِدَلْوِهِم في تعريفه، إلا أن هذا لم يزده إلا تقطيعا وتمزيقا في الاصطلاح على أيديهم؛ فنالوا منه بقدر ما أحسنوا إليه، ولم يلتقوا في تحديده على كلمة سواء قديما أو حديثا.

الاستدارة عند اليونان

عرض أرسطو للاستدارة في كتابه الخطابة بالمقالة الثالثة أثناء دراسته للأسلوب المتصل والأسلوب المقطع، فذكرها الاستدارة فيما تُرجم عنه بلفظ المقال الدوري فبيّن دلالته، ونهج منهجه العقلي في تحديد أقسامه، ووضح شروطه وما يستحسن منه وما يستهجن، فقال مُعَرِّفا إيَّاه ومبينا شروطه وفائدته: "المقال الذي يكون بدؤه وآخره شيئا واحدًا، ويكون ذا قدر معتدل، فالذي بهذه الحال يكون لذيذا يسير التعليم..."(١) فاستحسن ألا يكون الأسلوب مفرطا في الطول أو القصر، وقسّم أرسطو الأسلوب الدوري أو المقال الدوري إلى(٢):

١ ــ جملة دورية بسيطة، تقوم على مصراع واحد.

٢ــ جملة ذات مصاريع كثيرة معطوفة أو مقسمة إلى عناصر أو أجزاء، كل جزء كامل في ذاته، ويمكن للقارئ أن يقف عند نهاية كل جزء، ويمكن أن ينطق بها كلها جملة واحدة حسبما تكون عليه من الطول والقصر والتوسط بينهما، فيما عبّر عنه ابن رشد في تلخيص الخطابة: "بأن تكون الوصل في الكلام غير متراخية جدا، ولا متلاحقة؛ بل تكون بحيث يسهل التنفس في فصوله وأقسامه، كالحال في الكلام المعطّف، أعني أنه لا يجب أن يكون الجزء الأخير منه منفرجا ولا متراخيا عن الجزء الأول، ولذلك كان الكلام الموصل هو قول تام منفصل يحسن التنفس ــ أي الوقف ــ في فصوله وأقسامه"(٣).

ما روضة وشح الوسمي بردها يوما بأحسن من آثار سعيهم.

(١) أرسطو، الخطابة ، ص ٢٠٨.

(2) انظر: د. أحمد محمد النجار، الاستدارة في البيان العربي، كتاب تحت الطبع، بمكتبة الآداب، القاهرة.

(٣)ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص ٢٨٩

فأرسطو فيما وجدناه من كتابه: الخطابة بترجمته العربية القديمة، وبما لخصه عنه ابن رشد، وضع مصطلحا للاستدارة عرف بالجملة الدورية، أو الأسلوب الدوري...

تأثر العرب باليونان في فهم الاستدارة

تُرجم كتاب الخطابة لأرسطو ــ كما روي ــ على يد إسحاق بن حنين، وكان قبله نقل قديم، كما يقول ابن النديم عنه بأنه: "يصاب بنقل قديم، وقيل إن إسحاق نقله إلى العربي، ونقله إبراهيم بن عبد الله، فسّره الفارابي أبو نصر، رأيت بخط أحمد بن الطيب هذا الكتاب نحو مائة ورقة بنقل قديم"(١)، وقد ناقش عبد الرحمن بدوي ترجمات الكتاب وما قيل عنها، ورجّح أن النقل القديم المجهول في نحو ١٠٠ ورقة هو الذي نشره تحت عنوان: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، أما ترجمة إسحاق بن حنين التي لم تصل إلينا، فيشكك في وجودها د. عبد الرحمن بدوي:بدليل ساقه" أنه لو كان قد ترجمه لكان ابن السمح ــ الذي عنه نقلت الترجمة التي بين أيدينا(٢) ــ، قد لجأ إلى نسخة بدلا من هذه الترجمة السقيمة جدا ــ على حد تعبيره هو"(٣) ــ، وعلى الرغم من ترجمة الكتاب قبل عصر ابن المعتز (٢٦٠هـ) وتوافره له لقراءته، فابن المعتز لم يذكر الاستدارة أو الجملة الدورية أو المقال الدوري، ولا المفهوم تحت أيّ مسمىً آخر، فلم يذكره في كتابه البديع، ولا نجد تأثيرا لأرسطو في ابن المعتز في هذا الموضوع، بل لم يلتفت الذين كتبوا في ألوان البديع منذ عهد ابن المعتز (ت:٢٦٠هـ) حتى عصر ابن رشيق(ت: ٤٥٦هـ) مثل: قدامة بن جعفر (ت: ٣٣٧)، أو أبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ)، وغيرهما، إلا شذرات عنه مثل إشارة المبرد إلى الاستدارة على أنها تشبيه معيب، ولا يظهر من إشارته أنه تأثر بأرسطو، لكنه نظر إليه من باب التشبيه، ورغم اهتمام قدامة الواضح بتراث أرسطو وتأثره به في كتابه نقد الشعر إلا أنه لم يتعرض لهذا الأسلوب، وربما يعود ذلك لسوء الترجمة التي تُرجم بها كتاب الخطابة لأرسطو وعدم وضوح نظرته من الترجمة، فلم يفهم من اطلع على الترجمة مفهوم أرسطو للمقال الدوري كما يُرى ذلك من الطبعة القديمة، أو تلخيص ابن رشد له(٤) مما يدل بوجه عام على أن النقاد العرب وبلاغييهم كانوا متذوقين ومتفهمين لما يريدون ولم ينقلوا نقلا أعمى عن أرسطو أو غيره، وإنما كانوا ينظرون في أدبهم وتراثهم، فسوء الترجمة ربما أدت إلى عدم فهم النقاد والبلاغيين ما أراده أرسطو بالمقال الدوري، ولذلك لم يتأثروا به في دراسة هذا الفن.

---

(١)ابن النديم، الفهرست، ط مصر ص٣٤٩ ....

(٢) يقصد بها الترجمة العربية القديمة التي نشرها.

(٣) أرسطو، الخطابة، ص ٢٥٤.

(٤) زاد تلخيص ابن رشد عن حجم الكتاب الأصلي لأنه يتوسع في المعاني التي يذكرها النص، وهو يعترف في ختامه بصعوبة النص فيقول: "وقد لخصنا منها ما تأدى إلينا فهمهُ وغلب على ظننا أنه مقصوده".

ولا أجد إشارة لفن الاستدارة ـــ حسب علمي ـــ إلا عند المبرد في الكامل عندما يشير دون قصد لاكتشاف فن الاستدارة، ولكنه ذكرها على أنها نوع من التشبيه المعيب فأشار إلى عيب فيه وكان نوعا من الاستدارة، أطلقتُ عليه الاستدارة في معرض المساواة، فيشير إليه على أنه تشبيه معيب فيقول: "قد عاب بعض الناس قول كثير(١)، وذلك من حيث نظره إلى المعنى، حيث لم يذكره كأسلوب جديد فنيا، ولكن نظر إليه على أنه يحمل تشبيها ومدى توفيقه في هذا التشبيه.

وأول من اقترب من مفهوم الجملة الدورية عند أرسطو ووضعها تحت عنوان منفصل ـــ حسب علمي ـــ ابن رشيق (ت:٤٥٦هـ) ومعاصره علي بن خلف (ت:٤٥٦ أو ٤٦٣ هـ) إذ عالجا هذا الفن تحت عنوان التفريع، فيقول علي بن خلف(٢): (التفريع: أن يأخذ الشاعر في وصف من الأوصاف فيقول: ما كذا.. وينعته نعتا حسنا ثم يقول: ما أفعل من كذا...)(٣).فلم يستخدماه بنفس لفظ أرسطو أو أسلوبه أو مفهومه، وإنما استنبطاه من أدبهم وتراثهم، وهكذا فعل أسامة بن منقذ في مصطلحه، عندما وضع له مصطلح النفي والجحود، وإن تناولوا نوعا مما ذكره أرسطو ولكن بلا لفظه أو مصطلحه وإنما بمدارستهم وما يناسب أدبهم، فهذا أقرب تناول له ـــ كما أرى ـــ في التراث العربي، وإن لم يكن التعريف نفسه؛ ولكن استنباط من أدبهم. فبدأت الجملة بـــ "ما واسمها" وانتهت الجملة "بخبر ما" فهي جملة تحوي داخلها جملا من الناحية النحوية.

فأرى أن دراسة علماء العربية لأسلوب الاستدارة وفهمهم له واهتمامهم به لم ينتج عن تأثر بأرسطو فقط ونقلهم عنه نقلا أعمى، بل لفهمهم أساليب العربية، وإن كان طبيعيا أن يطلع النقاد العرب على منهج أرسطو في التفكير وطرقه في التقسيم والتحديد بعد ترجمة كتبه وبخاصة كتاب الخطابة، ولكن يظل للفكر العربي والإسلامي روحه التي تميزه وتتحكم فيه، فلا نستطيع أن ننفي نفيا تاما تأثر العرب بأرسطو وغيره من الأدب العالمي، فهذه سنة الحياة في الكون، ولكن العقل العربي لم يكن كَلاً على أرسطو أو غيره، بل كان له طريقه المميز في مناهج التفكير وطرائقها، فابن المعتز تأثر بالفكر الأرسطي بوجه عام فيما كتبه في البديع، ولكن تقسيمه يدل على أنه كان متذوقا لما يكتب وفاهما له، ولذلك لم يأخذ عنه الاستدارة، لأنه لم يستوعبها

(١)وهو قوله: فما روضة بالحزن طيبة الثرى يمج الندى جثجاثها وعرارها
بأطيب من أردان عزة موهنا إذا أوقد بالمندل الرطب نارها
وفي ذكر عيب هذا القول من ناحية المعنى، وليس من ناحية التركيب أو الطريقة أو الفن من ذلك ما روي عن سكينة بنت الحسين رضي الله عنهما: وهل بالأرض زنجية منتنة الإبطين توقد بالمندل الرطب نارها إلا طاب ريحها؟(انظر:أمالي المرتضى١/١٥٩-١٦٠).

(٢) صاحب كتاب مواد البيان، وهو من كتاب ديوان الانشاء في الدولة الفاطمية، وألف الكتاب في سنة ٤٣٧هـ كما نص في ثنايا كتابه، نشر هذا الكتاب في سلسلة منشورات جامعة الفاتح بليبيا سنة ١٩٨٢، بتحقيق الدكتور حسين عبد اللطيف.

(٣) علي بن خلف، مواد البيان، تحقيق د.حسين عبد اللطيف ص٣٣٦-٣٣٧.

أو لأن ترجمتها لم تكن واضحة، وكذا قدامة وغيره، أما ابن رشيق ومعاصره ومن تبعه ففهم من الشواهد والأمثال، وكذلك ابن منقذ استنبط بمدارسته النصوص أسلوب النفي والجحود... .

أما تعريف الاستدارة في الفرنسية التي أرى أن الزيات ترجم عنها المصطلح ففي معجم لاروس الفرنسي: الاستدارة (**la periade**) (المقال الدوري) بأنه: جملة لها بداية ونهاية، ولا تكون في الوقت نفسه طويلة للغاية حتى يمكن إلقاء نظرة واحدة عليها، لذلك حددها بعض اللغويين بقولهم: هي الجملة المكونة أو المركبة من عدة عناصر يتحقق بمجموعها المعنى العام المعبر عنه(١).

معنى الاستدارة

نستنبط من المعنى اللغوي والاصطلاحي، أن الاستدارة جملة لها مقدمة وخاتمة، المقدمة أحد أركانها وبها يبدأ المعنى، والخاتمة ركن آخر لها ويأتي في نهاية المعنى، فهي جملة تحوي بين أركانها جملا وسطى، أي أن الجملة الأصلية تربط أول الاستدارة بآخرها فيرد آخر المعنى على أوله، ويرتبط أوله بآخره بفضل هذه الجملة الرابطة، وينطبق هذا على أسلوب التفريع كما عرّفه البلاغيون، ولا يقتصر عليه بل يدخل معه كل ما ينطبق عليه التعريف من أساليب أخرى وجدناها في ديوان الأعشى، منها ما نطلق عليه: الاستدارة بحدي الشرط، أو الاستدارة بحدي المبتدأ والخبر، أو الاستدارة في معرض المساواة، أو الاستدارة في معرض التوكيد، أو غيرها مما نجده في الأدب العربي،

فلم يقتصر معنى الاستدارة ـــ بالمعنى الحديث ـــ على أسلوب النفي والجحود كما سمّاه أسامة بن منقذ، أو التفريع كما شرحه ابن أبي الإصبع، وهو ما يبدأ بما واسمها وينتهي بذكر خبرها منفيا بما خاصة بل اتخذت قوالب تلتئم فيها مجموعة من الأبيات أو فِقرة من النثر، كأن تبدأ بالشرط وتنتهي بجوابه(٢)، أو تبدأ بالمبتدأ وتنتهي بخبره(٣)، ومثلها ما يبدأ بحرف القسم والمقسم عليه وتنتهي بجوابه، ... مما سنفصله في تطبيقنا للاستدارة في شعر الأعشى.

نخلص من ذلك أنه يجب أن نحترم علماءنا الأوائل ولا نتسرع بتخطئتهم، والتماس الأعذار لهم، وأن كل إنسان يؤخذ من كلامه ويرد إلا المعصوم صلى الله عليه وسلم ، وأن دراسة علماء العرب لأساليب العربية كانت استنباطا من تراثهم، وأنهم كانوا منفتحين على الثقافات الأخرى واطلعوا عليها وأخذوا منها ما يرونه مفيدا للغتهم ومناسبا لها،

---

(١) معجم لاروس (**per'eade**).

(٢) مثال له ما استشهد به الزيات بمثاله الذي نقله عن الجاحظ.(انظر: دفاع عن البلاغة ص ١١٢).

(٣) كبعض الأمثلة التي استشهد بها د. محمد محمد حسين على ذلك في مقدمة تحقيقه لديوان الأعشى(انظر ص ٤٥).

ولم يأخذوا عنها أخذا أعمى، ولذا أرى أنه يجب علينا أن نطور أنفسنا انطلاقا من حاجتنا إلى هذا التطور وليس لنا أن نكرر ما قالوه فقط بل يجب أن نفهمه ونضيف إليه.

تطبيق الاستدارة على شعر الأعشى

تميز الأعشى بتنوع أسلوب الاستدارة في شعره، فلم يكن أسلوب الاستدارة على هيئة واحدة، ولكن تنوعت أساليبه الاستدارية في ديوانه فكانت الجملة التي تربط بين أول الأبيات وآخرها بجمل مختلفة من ذلك:

١ـ الاستدارة في معرض المساواة:

وهي أكثر أنواع الاستدارة شيوعا في الأدب العربي، وأكثرها احتفالا من قبل البلاغيين وأغزرها استخداما عند الأعشى، إذ استخدمها في ديوانه ثلاث عشرة مرة، وأكثر هذا النوع يأتي بأسلوب (ما ... بأفعل)(١) أي يُصَدَّر الكلام بما الحجازية(٢) واسمها ...، ثم يأتي خبرها على صيغة أفعل التفضيل مسبوقا بحرف الجر الزائد الباء، لتأكيد النفي(٣) ويقصد الشاعر بهذا الأسلوب إظهار المساواة بين: "اسم ما"، و "ما بعد خبرها"، في صفة من الصفات، هي: "خبر ما" المسبوق بحرف الجر الزائد، وقد استخدم الأعشى "خبر ما" في استدارته الثلاثة عشر بصيغ (بأجود) ثمان مرات، (وبأصدق) مرتان، (وبأحسن)، و(بأطيب)، و(بأعظم) كل منها مرة، فنسبة ذكر لفظة الجود كمعامل للمساواة وصلت إلى٦٢% من الاستدارات المستخدمة في معرض المساواة،مما يدل على ذلك أن الأعشى كان استخدامه، لهذا النوع من الاستدارة في الجود والكرم أكثر من غيره.

---

(١) وهي التي سماها، ابن رشيق: التفريع، وابن منقذ: أسلوب النفي والجحود، ود. عبد القادر الرباعي: التشبيه الدائري...إلخ.

(٢) قال الزمخشري:" ودخول الباء في الخبر ـ أي خبر ما ـ نحو قولك " ما زيد بمنطلق" إنما يصح على لغة أهل الحجاز؛ لأنك لا تقول: "زيد بمنطلق" انظر: المفصل في صنعة الإعراب، الزمخشري ، قدم له د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١٤٢٠،١هـ =١٩٩٩م، ص ١١٨، ويرى ابن حمدون في حاشيته على المكودي: أن،"ما النافية": الحجازيون أعملوها عمل ليس إذا كانت تنفي الحال، أما إذا كانت تنفي المستقبل أو الماضي لا تعمل عمل ليس" حاشية أبي العباس سيد أحمد بن محمد بن حمدون بن الحاج، على شرح الإمام أبي زيد سيدي عبد الرحمن المكودي، وبهامشة تعليقات الناشر، ط١دار المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، سنة ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م.

(٣) زيادة الباء في خبر ما الحجازية لتأكيد النفي، قال الزمخشري: "وزيادة الباء لتأكيد النفي والإيجاب في نحو"ما زيد بقائم " ،وقالوا: بحسبك درهم ، وكفى بالله " الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب ص ٤٠٤.

كما اعتبر الزجاج أن دخول "الباء" مؤكدة لمعنى النفي في قوله تعالى: وما هم بمؤمنين " البقرة ٨/٢ " معاني القرآن ٥٠/١٠".

وإن أُسْنِدَ إلى الأخفش زيادة الباء بخبر المبتدأ كما في قوله تعالى: " وَجزاء سيئة بمثلها" انظر: إعراب القرآن، المنسوب لزجاج ٦٦٨/٢، والحروف العاملة في القرآن الكريم ، هادي عطية مطر الهلالي،ص٢٠٤.

فيذكر "اسم ما" في صورة من صوره، ويُفَصِّل تلك الصورة، فإذا ظَنَّ في نفسه أنه قد وفّاها حقها من الوصف ذكر الخبر مسبوقا بحرف الجر الزائد، مدعياً تأكيد نفي أفضلية صورة "اسم ما" في صفة من الصفات هي (خبر ما)، مما بعد "خبر ما"، وفيها يذكر دائما ما بعد "ما" جارًا ومجرورًا متعلقا باسم التفضيل، وقد استخدم الأعشى لفظ: "منه" "ثمان مرات"، ومنها "مرتان"، و"منك" ، و"من الحضرمي" "كل منها مرة"، مما يوحي بادعاء المساواة بين "اسم ما" و"ما بعد خبرها"، فكأنه يقصد عرض مقارنة للمساواة بين (اسم ما)، وما ذكر بعد خبرها؛ لتأكيد نفي أفضلية أحدهما على الآخر في صفة من الصفات هي (خبر ما)، ويذكر بعد خبر ما الصفة التي يتساوى فيها فذكر، "نائلا" (أربع مرات) و"بما عنده" مرتان، و"تقى في الحساب"،" وبأدم العشار "،" و حين تسأله"،" و بأسا"، و"حملة على البطل المنازل" "كل منها مرة"، مدعيا مساواة الجانبين في هذه الصفة.

أو يكون قد شبه فيكون (اسم ما) قائم مكان "المشبه به"، فيفصل في صورته، وما بعد خبر ما قام مقام المشبه، و"خبر ما" وجه الشبه، مما يوحي بتشبيه محذوف الأداة، فمن نظر إليه باعتبار التشبيه هذا، رأى أن هذا الأسلوب قائم على التشبيه، وهذا ما دعا المبرد (٢٧٦هـ) إلى ذكره في كامله في باب التشبيه، وتبعه مَن تبعه في ذلك، وأرى أن جعْل هذا النوع من التشبيه معيبا عندهم لا يرجع لفنية الاستدارة بل يرجع لصفة المشبه(١)، وعلاقته بالمشبه به.

ووجدنا من الباحثين المعاصرين مَن يطلق على هذا النوع التشبيه مقيدا مثل: من سمّاه التشبيه الطويل، أو التشبيه الاستطرادي، أو التشبيه الدائري، أو تشبيه الاستدارة، أو تسميته بالاستدارة التشبيهية، أو التشبيه طويل، أو التشبيه القصصي، وربما من نظر إلى تميز هذا النوع من الاستدارة بامتداد الصورة وارتباطها في أكثر من بيت جعله يطلق عليه التضمين، أو التضمين العروضي(٢).

---

(١) المثال الذي ذكره المبرد لكُثَيِّر عزة هو:

فما روضة بالحزن طيبة الثرى ... يمج الندى جثجاثها وعرارها

بأطيب من أردان عزة موهنا ... إذا أوقد بالمندل الرطب نارها

فالمشبه" ما بعد خبر ما" ليس مدحا لها أن تشبه المشبه به، فذلك واقع عُرْفا، أما التشبيه الحسن في رأيه أن يلحق الأدنى بالأعلى أو يشبه الأدنى بالأعلى، أما في هذه الصورة فقد انتفت الأفضلية ولذا سمّاه بالتشبيه المعيب.

وذكر في عيبه قول سكينة بنت الحسين: وهل على الأرض زنجية منتنة الإبطين توقد بالمندل الرطب نارها إلا طاب ريحها، وكان رأيها أن يتبع امرأ القيس في وصفه: ألم ترياني كلما جئت طارقا ... وجدت بها طيبا وأن لم تطيب

ولما نقل ابن خلكان عن بعض مشايخ الأدب، قال: ليس على كُثَيِّر شيء، أي من الناحية الفنية (انظر أمالي المرتضى١/١٥٩ـ ١٦٠).

(٢)انظر: موضعه في هذا البحث.

ومن نظر إلى التفصيل الذي تميز به هذا التشبيه بوصف المشبه به ووصف المشبه لم يكن مقصده التشبيه العادي ولكن استطرد في وصف كل منهما مما جعلهم يطلقون عليه الاستطراد، بل وجدنا بعض الباحثين يجعله نوعا من القصص لغلبة ذكر القصص في الاستطراد في: وصف اسم ما، أو ما بعد خبرها.

فهذا النوع من الاستدارة مرتبط بجملة تربط أوله بآخره وقائم على ادعاء مساواة المشبه بالمشبه به، وعدم تفضيله عليه في صفة من الصفات؛ ولذلك أطلقْتُ عليه الاستدارة في معرض المساواة.

وبالنظر إلى هذا النوع في شعر الأعشى وكيفية استعماله وذكره له: وجدت أن مدح قيس بن معد يكرب قد فاز بقصب السبق في هذا الأسلوب الاستداري في شعره فهو ممدوحه الذي مدحه بقصائد جمة(١)، واستعمل هذا الأسلوب في مدحه بالتقوى والورع(٢) ومدحه بالجود والكرم في ثلاث قصائد(٣)، ومدحه بالشجاعة(٤).

فقال في مدحه بالتقوى والزهد والورع، وهي من الصفات النادرة في المدح بها العصر الجاهلي فيقول(٥):

وما أَيْلِيٌّ عَلى هَيْكَلٍ ... بَناهُ وَصلَّبَ فيه وصَارا(٦)

يُرَاوِحُ مِنْ صَلَوَاتِ المليـ ... ـكِ طَوْراً سُجُودا وَطَوْرًا جُؤارا

بِأَعْظَمَ مِنْهُ تُقىً فِي الحِساب ... إذا النَّسَمَاتُ نَفَضْنَ الغُبارَا(٧)

فيصف الراهب المنقطع للعبادة في صومعته، ويؤكد نفي كون هذا الراهب أكثر تقوى لله، أو أقرب إلى الله بأعماله من ممدوحه يوم القيامة، ففي هذا المقطع المكون من ثلاثة أبيات يبدأ الأسلوب بـ "ما"واسمها "وما أيلي..." واصفا "اسم ما" بالأوصاف التي يريد أن ينسبها إليه، وفي آخر بيت في المقطع يذكر "خبر ما" المسبوق بحرف الجر الزائد "بأعظم منه"، أي من ممدوحه وكأنه يقارن بين الراهب المتبتل وممدوحه في صفة التقوى والحساب؛ أي وجه الشبه في التقوى والورع وهو وجه المقارنة بين المشبه والمشبه به.

(١) حيث مدحه بسبع قصائد في ديوانه؛ انظر الديوان: ص ٢٧، ٨١،١٥٤، ١٦١، ٢٠٧، ١٩٨،١٨٠.

(٢) انظر الديوان: قصيدته ص٨١-٨٦.

(٣) مقطع الاستدارة في اثنتين منها طوله أربعة أبيات، (انظر: الديوان القصيدة ص ٨١- ٨٦، والقصيدة بالديوان ص ١٩٨-٢٠٣) وطوله في واحدة ثلاثة أبيات (انظر الديوان القصيدة ص ١٥٤-١٥٩).

(٤) انظر الديوان: قصيدته ص ٨١-٨٦.

(٥) الأبيات من قصيدة يمدح بها قيس بن معد يكرب من بحر المتقارب، الديوان ص ٨١-٨٦.

(٦) الأيلي: صاحب أيل : وهي العصا التي يحملها الراهب ليدق بها الناقوس، فهي تعني الراهب، وقيل: تعني المسيح أيضا، وصلّب : صور فيه الصليب ، وصارا : سكن.

(٧) الأبيات من قصيدة يمدح بها قيس بن معد يكرب (من بحر المتقارب) الديوان ص ٨١-٨٦.

فكان إظهاره الصورة بهذه الطريقة في التعبير أبلغ وأعمق تأثيرا في النفس من ذكرها بالتشبيه المباشر: مثل قوله: أن ممدوحه كالراهب في صومعته، ولكن الصورة التي عرض فيها المعنى أعطت للمعنى ما لم يعطه التشبيه المباشر أو الأسلوب العادي من إضافات وبلاغة في الأسلوب، فضلا عن إثراء الصورة برسم لوحة هذا الراهب في صومعته مظهرا دقائقها ومفصلا إياها.

وقال الأعشى مادحا قيس بن معد يكرب(١) بالجود والكرم:

وما رائــحٌ رَوّحَتْهُ الجَنُوبُ ... يُرَوّي الزّرُوعَ وَيَعْلُو الدّيارا

يَكُبّ السّــــفينَ لأذْقَانه ... وَيَصْــرَعُ بالعِبْرِ أثْلاً وَزارا

إذا رَهِــبَ المــوْجَ نُوتيُّه ... يَحُطّ القِلاعِ وَيُرْخي الزّيارا

بأَجْــوَدَ مِنْهُ بأُدْمِ العشــا ... رِ لطَّ العَلُوقُ بهنّ احْمِرَارَا(٢)

فعمد إلى تصوير ريح الجنوب التي تأتي بالسيل الغزير مصورا أشد حالاته؛ فيأتي بالخير ويروي الزروع، ولم يكتف بذلك بل فاض على الديار، وبعد أن يرسم هذه الصورة ينفي أن تكون هذه الرياح أجود من ممدوحه بإبله البيض الكريمة ويذكر دليلا لعطائه فيقول:

هو الواهب المئة المصطفا ... ة إما مخاضا وإما عشارا

فالأعشى بهذا الأسلوب يجيد رسم هذه اللوحة الفنية، مصورا شدة الريح الذي يحمل الغمام الماطر، ونزول المطر على الزرع فيرويه، وفيضان الماء بما لا تتحمله جوانب النهر على الديار، وإكبابه السفن واقتلاعه الأشجار، ثم آثار هذا السيل الجارف والماء الهادر، بإنزال الملاح قلاعه حتى لا تهلك سفينته، وربطها بالحبال لعدم قدرة السفينة على مقاومته، فَنَوّع في أشكال اللوحة الفنية، فذكر منها ما يملأ النظر فتلاحظه العيون، ومنها ما تأثيره بإحساس الناس ورد فعلهم تجاهه، ومنها ما ينعكس على صفحات قلوبهم، في تصوير رائع وأسلوب بديع، مصورا هذا الماء الكثير والخير العميم، وأن مثله مثل عطاء ممدوحه وكرمه، فالريح جواد بمائه وممدوحه جواد بإبله البيض الكريمة.

وقال الأعشى(٣) مادحا بالكرم أيضا ومشبها ممدوحه بنيل الكوفة:

ما النّيلُ أصْبَحَ زَاخِرًا مِنْ مَدّهِ ... جَادَتْ لَهُ رِيحُ الصَّبا فَجَرَى لَهَا(٤)

---

(١) الأبيات من نفس القصيدة السابقة، الديوان ص ٨١ــ٨٦.

(٢) في الديوان طبعة دار الكتاب اللبناني: بدلا من العشار،لفظة: الركاب.

(٣) من قصيدة يمدح بها قيس بن معد يكرب من بحر الكامل (الديوان ص ١٥٤ــ١٥٩).

(٤) النيل: نهر بمصر، وبالكوفة أيضا نهر يقال له: النيل(الجبال والأمكنة والمياه،للزمخشري، تحقيق د. أحمد عبد التواب عوض ص٣١٤) وهو يقصد نيل الكوفة لأنه قال في البيت الثاني: .زبدا ببابل، وبابل من بلاد العراق، من مده: مليء بسبب المد، ريح

زَبدًا بِبَابِلَ فَهْوَ يَسْـقِي أَهْلَهَا　　　　رَغـــدًا تُفجّرُهُ النَّبيطُ خِلالَهَا(١)

يَوْماً بِأَجْـوَدَ نـائلاً مِنْهُ إذا　　　　نَفْـسُ البَخِـيلِ تَجَهَّمَتْ سُؤَالَهَا

فعمد إلى تصوير نيل الكوفة في أفضل حالات فيضانه وغزارة مائه، حين تهب عليه ريح الصبا؛ وهي ريـح تـهب من ناحية مشرق الشمس إذا استوى الليل والنهار(٢) أي في فصل الربيع، فيهيج النهر بالزبد ويعلو ماؤه ببابل؛ فيكثر خيره ويعم، وبعد أن يستوفى رسم صورة نيل العراق وخيره العميم ينفى أن يكون هـذا النيل بهذه الصورة التي رسمها لخيره أجود من ممدوحه وقت تجهم نفس البخيل من سؤالها العطاء وعدم كرمها؛ فهذا جواد بمائه وذاك جواد بماله؛ فهو يعطي المائة من النوق الخيار الكريمات وعبيدها معها بل يتبعها أبناؤها أيضا، فيقول:

الواهب المئة الهجان وعبدها　　　　عوذا تُزَجّى خلفها أطفالها

وقد زادت هذه الاستدارة بيتا عن سابقتها فأصبحت أربع أبيات.

وقال الأعشى مادحا قيس بن معد يكرب(٣) بالكرم أيضا مشبها إياه بخليج الفرات:

وما مُزْبِـدٌ مِنْ خَلِيجِ الفُرا　　　　ت جَـوْنٌ غَـوَارِبُـهُ تَلْتَطِمْ

يَكُبّ الْخَلِيَّةَ ذَاتَ القِـلا　　　　عِ قَدْ كادَ جُؤجـؤها يَنْحَطِمْ

تَكَأكَأ مَلّاحُهـا وَسْطَهَا　　　　مِنَ الْخَوْفِ كَوْثَلَهَـا يَلْتَـزِمْ

بِأَجْــوَدَ مِنْهُ بِما عِنْدَهُ　　　　إذَا ما سَمَاؤُهُـــمْ لَمْ تَغِـمْ

هو الواهـب المئة المصطفا　　　　ة كالنخل طاف بها المجتـرم

فصور خليج الفرات في أشد أحواله غزارة ماء، راسما صورة لغزارة مائه، وقت غـيم السـماء وارتطـام أمواجه، حتى أضحى أصحاب السفن الكبيرة من الملاحين يخشون أن تتحطم سفنهم من شدة أمواج الفرات وارتفاعها، فالنهر يزداد أمواجا واضطرابا وجريانا، ومع هذه الصورة التي يرسمها للنهر بالخير العميم الذي لا يبخل به عن أحد، ينفي أن يكون أجود من ممدوحه إذا عَمَّ الجدب جميع البلاد وامتنع قطر السماء، فما بالنا في الأحوال العادية: وقت الرخاء، واليسر، والخير، فيفهم أنه أشد كرما.

الصبا: ريح ممطرة، جادت عليه: أي بالمطر، فجرى لها: أي فار وأمدها، وكأنه يريد أن النيل يداعب السحاب والريح بكثرة مائه.

(١) النبيط : جيل من العجم كانوا ينزلون بالأباطح بين العراقين.

(٢) انظر: لسان العرب، والمعجم الوسيط، مادة (صبي).

(٣) الأبيات من قصيدة يمدح بها قيس بن معد يكرب، وهي من البحر المتقارب (الديوان ص ١٩٨ــ٢٠٣).

وقد يؤخذ على الشاعر أنه قيد عطاءه بوقت واحد، وهو وقت السَّنة والفقر وانقطاع المطر، وإنما الجواد الذي يعطي في جميع أحواله، ومع ما قد يبدو من قصور كهذا، فلعله فطن إليه وإلى ما ينبغي أن يقال في مثل هذا المقام، فوجدناه ينشئ استدارته مستدركا ما قد يؤخذ عليه في استدارته السابقة، التي قالها الأعشى مادحا هوذة بن علي الحنفي(١) بالكرم والجود(٢):

ومــا مُزْبِدٍ مِنْ خَلِيجِ الفُرَا ... تِ يَغْشَى الإكامَ وَيَعْلُو الجُسُورَا

يَكُبَّ السَّفِــينَ لأذْقانِــــه ... وَيَصْـــــرَعُ بِالعَبْرِ أثْلا وَدُورًا

بِأجْوَدَ مِنْهُ بِمــا عِنْــدَهُ ... فَيُعْطِي المِئِينَ وَيُعْطِي البُــدُورَا

فهذا خليج الفرات مكررا استدارته وواصفا إياه ومشبها به، بدون تحديد وقت لهباته وكرمه كما فعــل في الاستدارة السابقة، فهذا الفرات يجود بمائه فيغطي الأماكن العالية لشدة فيضانه ويطغى على الجسور ويــؤثر على حركة الملاحة، وهذا ممدوحه جواد بالمئات من إبله وبالأكياس من النقود من ماله ـــ دون أن يحدد وقتا لذلك ـــ فكأن الفرات جواد بمائه الفياض وأثره الظاهر فيما يمر عليه من أرض تحتاج هذا الماء وممــدوح الأعشى يعطي المئات من النوق والأموال، وأثره فيما يمر عليه من أناس يحتاجون لهذا المال وهذا المتاع، فهما متساويان في الكرم، وإن اختلفت وجهة كل منهما، وجنس ما ينفق، ولعله وجد أن هذه الاستدارة لم توف حظها لقصرها، فأراد أن يمدح هوذة مستعملا استدارة أطول فكان مدحه لهوذة مرة أخرى بالكرم أيضــا في أربعة أبيات فقال(٣):

وَمَا مُجَاوِرُ هِيتٍ إنْ عَرَضْتَ لَهُ ... قَدْ كَانَ يَسْمُو إلى الجُرْفَينِ وَاطَّلَعَا(٤)

يَجيشُ طُوفانُهُ إذْ عَبَّ مُحْتَفِــلاً ... يَكَادُ يَعْلُو رُبَى الجُرْفَينِ مُطَّلِعَــا

طابَتْ لَهُ الرِّيحُ فامتَدَّتْ غَوَارِبُهُ ... تَرَى حَوَالِبُهُ مَنْ مَوْجِهِ تَرَعــــا

يَوْماً بِأجْوَدَ مِنْهُ حِــينَ تَسْأَلُــهُ ... إذْ ضَنّ ذو المالِ بالإعْطاءِ أوْ خدَعَا

فيعقد مقارنة بين هذا النهر الذي ضعفت جوانبه عن تحمل شدة مائه؛ لأنه امتلأ عن بكرة أبيه، وكان ذلك سببا في زيادة حركة موجه وكثرة خيره، وممدوحه عندما تكون المجاعة والسَّنة والفقر، في مثل هذه الأحوال الشديدة التي قد يضن الجواد صاحب المال بماله ولا يعطي إلا بِقَدرٍ، نجد ممدوح الأعشى ليس بأقل من هــذا

(١) هوذة بن علي الحنفي ممدوح الأعشى وقد مدحه الأعشى بثلاث قصائد في ديوانه .

(٢) من قصيدة يمدح بها هوذة بن علي الحنفي وهي من بحر المتقارب وهذه الأبيات في نهاية القصيدة (الديوان ص ٨٦ـــ٩٠).

(٣) من قصيدة يمدح بها هوذة بن علي الحنفي من بحر البسيط (الديوان ص ١٠٩ـــ١١٣).

(٤) هيت: بلدة بالعراق.

النهر فهو مساوٍ له في العطاء والخير، في هذه الحال فكيف في الأحوال العادية؟!، فأعطانا وصفا لممدوحه بالكرم والجود في أحلك الأوقات وأشدها ووقت احتياج الناس لعطائه وسؤالهم إياه.

ثم نجد مدح الأعشى لإياس بن قبيصة الطائي(١)بالكرم في استدارة قصيرة من بيتين مقارنا بين أعظم نهرين ببلاد العرب وهما: نيل مصر وفرات العراق في أشد حالات الفيضان لهما، مقارنا بينهما وبين ممدوحه، إذ من ثمرة كرم ممدوحه هبته الإبل ضخمة السنام، كما أن من هبة هذين النهرين الأشجار الضخمة، أو النخل الذي أخرج ثماره، فهما متشابهان في عطائهما وكذلك شبها ما يعطيانه ويجودان به فيقول:

فَما نيلُ مِصرٍ إذْ تَسامَى عُبَابُـهُ ... ولا بَحْرُ بَانقْيا إذا رَاحَ مُفْعَمًا(٢)

بأجْوَدَ مِنْهُ نَائِلاً إنَّ بَعْضَهُـمْ ... إذا سُئِلَ المَعْرُوفَ صَدّ وَجَمْجَمَا

هُو الْوَاهِبُ الكُومَ الصَّفايا لِجَارِهِ ... يُشَبَّهْنَ دَوْمًا، أوْ نَخيلاً مُكَمَّما

فشبه ممدوحه بالنهرين كرما، فضلا عن جمعه بينهما في استدارة واحدة وتشبيه واحد.

وكان مدحه النعمان بن المنذر باستدارة أخرى واصفا إياه بالكرم كانت تابعة لاستدارة بوصفه بالشجاعة، فقال:

وَمَا فَلَجٌ يَسْقي جَدَاولَ صَعْنَـبَى ... لَهُ شَرَعٌ سَهْلٌ عَلى كُلّ مَوْرِدِ(٣)

وَيُرْوِي النَّبِيطُ الزُّرْقُ من حَجَرَاتِهِ ... دِيَارًا تُرَوَّى بالأَتِيّ المُعَمَّـدِ(٤)

بِأَجْوَدَ مِنْهُ نَائِلاً إنّ بَعْضَهُمْ ... كَفَى ما لَهُ باسْمِ العَطاءِ المُوَعَّدِ(٥)

فيقارن بين ممدوحه والنهر الذي تتفرع منه جداول صعنبي باليمامة، وطرق ورود المياه إليها التي أغلقت في وجهه، حتى فاض وسال عموديا على مزارع الأنباط بمائه الغزير، فهذا النهر يفيض بمائه والنعمان يجود بإبله البيضاء الموهوبة للمادحين من طارف ومتلد.

ثم كان مدح النعمان بن المنذر بالشجاعة في أطول أسلوب استداري في معرض المساواة عند الأعشى إذ مدحه باستدارة طولها عشرة أبيات فقال(١):

---

(١) الأبيات من قصيدة في مدح إياد بن قبيصة الطائي، ورويت في مدح قيس بن معد يكرب، وهي من بحر الطويل (في الديوان ص ١٨٩ــ ١٩٢) مطلعها:

ألمْ خيالٌ من قُتَيْلةَ بعدما ... وَهَى حبلها مِنْ حبلنا فتصرّما

(٢) بانقيا: من نواحي الكوفة كانت على شاطئ الفرات.

(٣) فلج: نهر صغير، صعنبي:موضع باليمامة، شرع: طريق الماء، مورد: موضع الورود على الماء.

(٤) النبيط: العجم، الزرق: زرق العيون، حجراته:نواحيه،الأتي المعمد: السيل الذي سُدّ في وجهه فتجمع ماؤه.

(٥) الأبيات من قصيدة يمدح بها النعمان بن المنذر (بحر الطويل) الديوان ص ٤٩ــ٥١، من قصيدة مطلعها:

أترحل من ليل ولما تزود ... وكنت كمن قضى اللُبانة من دَدِ

فَما مُخْدِرٌ وَرْدٌ كَأَنَّ جَبِينَـهُ	يُطَلَّى بِوَرْسٍ أَوْ يُطَانُ بِمُجْسَـد
كَسَتْهُ بَعُوضُ القَرْيَتَيْنِ قَطِيفَـةً	مَتى مَا تَنَلْ مِنْ جِلْدِهِ يَتَزَنَّـد
كَأَنَّ ثِيابَ القَومِ حَوْلَ عَرِينِـه	تَبابِينُ أَنْباطٍ لَدى جَنْبِ مُحْصَد
رَأى ضَوْءَ نَارٍ بَعدَما طافَ طَوْفَةً	يُضِيءُ سَناها بَينَ أَثْلٍ وَغَرْقَـد
فَيا فَرَحَا بالنّارِ إِذْ يَهْتَدِي بِهَـا	إِلَيْهِمْ وَإِضْرَامِ السَّعِيرِ المُوَقَّـد
فَلَمّا رَأَوْهُ دُونَ دُنْيا رِكَابِهِـمْ	وَطَارُوا سِرَاعاً بِالسِّلاحِ المُعَتَّـد
أُتِيحَ لَهُمْ حُبُّ الحَيَاةِ فَأَدْبَرُوا	وَمَرجاةُ نَفْسِ المرءِ ما في غَدٍ غَد
فَلَمْ يَسْبِقُوهُ أَنْ يُلاقِي رَهِينَـةً	قَلِيلَ المساكِ عِندَهُ غَيْرَ مُفْتَـدي
فَأَسْمَعَ أُولى الدَّعْوَتَيْنِ صِحَابَـهُ	وَكانَ الّتي لا يَسْمَعونَ لَهَا قَـد
بِأَصْدَقَ بَأْساً مِنكَ يَوْماً وَنَجْدَةً	إِذا خامَتِ الأَبْطالُ في كلِّ مَشْهَد

فصور هذا الأسد خلال خمس لقطات بمجموعها تكتمل صورته التي أراد أن يصورها في أذهاننا فكانت:

اللقطة الأولى: (مظهره الخارجي): فهو ليث وردي اللون قابع في عرينه ومملكته كأن جبينه قد صبغ بالورس الأصفر، وجسده صبغ بالزعفران الأحمر، والتف حوله البعوض بكثرة، فكأنه قد كساه بقطيفة وهو يثور عليها كلما همت أن تنال من جلده.

واللقطة الثانية: (مظهر عرينه): عن الآثار التاريخية حول عرينه تشهد بتاريخه الحافل بالضحايا المتناثرة حوله ويصور الشاعر آثارها الباقية بصورة السراويل القصيرة التي تركها الفلاحون بجوار زرعهم يوم حصاده، إذ إنهم يلبسون لباسا خاصا بالحصاد، فصور ما تبقى من الضحية وملابسه بصورة السراويل القصيرة بجوار الحقل يوم الحصاد.

واللقطة الثالثة:(تصور نشاطه وعدم خموله): فرغم كثرة ضحاياه، فهو يبحث عن مزيد فيصوره يطوف باحثا عن ضحية جديدة وما أشد فرحته وسعادته عندما يرى ضوء نار بين الأثل والغرقد ، وكانت اللقطة الرابعة: (لنموذج من مغامراته): التي قدم لها بهذه اللقطات: فإنه أنه لا يهتم بآحاد الرجال، ولكن بمجموعاتهم وبخاصة تلك التي يكون معها سلاح وركبان فيصل إليهم ولا يهتم بركابهم لأن غايته الصعاب، فيهجم عليهم بسرعة وقوة، فلا يشعرون به إلا وهو دون ركابهم لسرعته الفائقة وقوته الشديدة، فما يكون منهم إلا أن يطيروا فزعا فارين بجلودهم ومعهم أسلحتهم التي لم تغن عنهم شيئا، فحبهم للحياة ينسيهم استعمال أسلحتهم، ولكن ذلك لا يمنع هذا الأسد الهصور من الفوز بهدفه بإصابة أحدهم وإيقاعه فريسة له، فأسمع

(١) هذه الأبيات العشرة من قصيدة من بحر الطويل وبها استدارتان متتاليتان، (الديوان ص ٤٩ـــ٥١).

فريسته سيئ الحظ الفريسة أصحابه بصوت استغاثته التي لم يثنها، لأن الأسد قد فتك به، فأسد بهذه الصفة لَهيبته قوية جدا في النفوس.

وكانت خامسة اللقطات (تعليق على صورة الأسد، ومقارنة بينه وبين ممدوحه): الذي عرَّف به وبسيرته الذاتية ضاربا المثل بنموذج من أعماله الواقعية، وهدف المقارنة هنا المساواة بينه وبين النعمان بن المنذر في الشجاعة وقت الغزو والإغارة ووقوع الظلم؛ فهما في الشجاعة سواء بسواء، وكأني بالأعشى بهذه الاستدارة الطويلة يريد أن يثبت للنعمان قدرته البيانية في مدحه وإرضاء غروره حتى يصطفيه كما اصطفى النابغة قبله.

وكان مدح الأعشى لمسروق بن وائل بالشجاعة والإقدام(١)تاليا مدحه له بالجود والكرم(٢)، عكس النعمان الذي مدحه بالشجاعة ثم أتبعه بمدحه بالجود والكرم، فيمدحه واصفا إيّاه بالأسد الذي يُقَدِّم له بصورة تعريفية فهو أب لأشبال، متورد واسع الشدقين عابس الوجه مكفهر، ثم ينتقل إلى هواياته فهو يهوى القادسية والغابات، وأودية السباع، وإلى هنا فصفته تشبه كثير من الآساد لكن صفة الشجاعة عنده المتفرد بها، هي أنه لا يهجم على الواحد المفرد بل يتركه لضعفه، ويختار المحافل المليئة بالرجال الأبطال الذين لا يستطيعون رده عن فريسته أو عما يريد، ثم يقارن بين هذا الأسد الشجاع المغوار وبين مسروق بن وائل في شجاعته بأنه يشبهه في حملته على الأبطال والقرناء فقال:

ما مُشْبِلٌ وَرْدُ الجَبِيــــ	ـن مُهَرَّتُ الشِّدْقَيْنِ بَاسِلُ
القَادِسِيَّةُ مَأْلَـــفٌ	مِنْهُ فَأَوْدِيَةُ الغَيَاطِــلْ
يَدَعُ الوِحَادَ مِنَ الرِّجا	ل وَيَعْتَمِي جَمْعَ المَحَافِلْ
يَوْماً بِأَصْدَقَ حَمْلَــةً	مِنْهُ عَلَى البَطَلِ المُنَــازِلْ

فيصف الأسد أولا بأنه أبو أشبال وأنه مهرت الشدقين، ومقامه بأودية السباع وأنه شجاع، فذكر مبررات حاجته لافتراس فرائسه، بأن له أولادا صغارا، وذكر من صفاته التي تدل على شجاعته بأنه مهرت الشدقين، ذو خبرة في الصيد، مسكنه محاط بالسباع، أنه من صفاته الجرأة فلا يكتفي بحصوله على الغنيمة بل يأخذ الغنيمة الصعبة، مما يدل على شجاعته وجسارته.

قال الأعشى في مقدمته الغزلية التي يصف فيها طيب رائحة محبوبته في القصيدة التي قالها ليزيد بن مسهر ــ أبي ثابت الشيباني (٣):

ما روضةٌ من رياض الحَـزْنِ معشبةٌ	خضراءُ جادَ عليها مُسْبِلٌ هَطِــلُ(١)

---

(١) الأبيات من قصيدة يمدح بها مسروق بن وائل وهي من مجزوء الكامل.(الديوان ص ١٥٩ــ١٦٠)

(٢) انظر الديوان ص ١٥٩ــ١٦٠.

(٣) القصيدة قالها ليزيد بن مسهر ــ أبي ثابت ــ الشيباني، وهي من بحر البسيط (الديوان ص ١٤٨ــ ١٥٤).

يُضَاحِكُ الشمسَ منها كَوكَبٌ شَرِقٌ مُؤزَّرٌ بِعَمِيمِ النَبْتِ مُكْتَهِــــلُ(٢)

يوماً بأطيب منها نَشرَ رائحــــةٍ ولا بأحسَنَ منها إذ دنا الأُصُـــلُ

علقتها عرضا وعلقت رجـــــلا غيري وعلق أخرى غيرها الرجـــل

فيذكر الروضة واصفا إياها بأفضل وصف فهي في مرتفع من الأرض، وبذا تكون أطيب هواء عن غيرها، وبها عشب كثير، آخذا في وصفها وبعد أن يصف خصوبتها يتجه إلى متعة النظر إليها ومنظرها الخارجي، فهي خضراء اللون ذاكرا نعمة الطبيعة عليها وفضلها؛ فقد نزل عليها مطر غزير، ثم يظهر تناغم الروضـــة مـــع الطبيعة فيظهر في صورة نفسية رائعة فمظهرها مشرق فكأن الروضة كالكوكب الزاهي في الأرض، وكأنهـــا تضاهي الشمس وتضاحكها في حركة متناغمة مع الكون، لكنه ليس كوكبا عاديا، ولكنه كوكب مؤتزر بحلة من النبات، وبعد أن يطمئن إلى هذه الصفة المثالية للروضة في الجزيرة العربية الصحراوية المجدبـــة، وإظهـــار مردود هذه الصورة من طيب الرائحة والإشراق والجمال، يقارن بينها وبين محبوبته نافيا أن تكـــون هـــذه الروضة أفضل منها في طيب الرائحة أو حسن المظهر والمنظر حتى في وقت شدة تألق الروضة وهو وقـــت الغروب، فمحبوبته تساوي الروضة في أحسن أحوالها وتعادلها إشراقا وجمالا وحسن رائحة.

ومدح الأعشى مسروق بن وائل بأسلوب استداري، بأسلوب استداري ناقص حيـــث ورد في الـــديوان مشابـــها أسلوب الاستدارة في الغرض وهو المساواة، لكنه لم يذكر النفي في أوله كما اعتدنا في الأســـاليب الأخرى(٣)، وربما أسقط الرواة هذا البيت من هذه الاستدارة، ولكي يشبه هذا الأسلوب أساليبه الأخـــرى بأن يعرضه في صورة الاستدارة في معرض المساواة، يجب أن يذكر النفي بـ"ما"(٤) في أوله كما اعتـــدنا في الأساليب السابقة فقال(٥):

أضحى بعانة زاخـــــرا فيه الغُثاءُ من المسـايـــــل(٦)

خشِي الصَّراري صَوْلَـــةً مِنهُ فَعاذُوا بالكواثِـــــلْ

(١) الحزن: المرتفع من الأرض، ورياض الحزن أطيب من غيرها، هطل: ممطر.

(٢) شرق: زاه، مؤزر: لابس إزارًا، وكأن النبات حلة تكسوه، مكتل: قد بلغ وتم.

(٣) من قصيدة يمدح بها مسروق بن وائل (بحر الكامل) الديوان ص ١٥٧.

(4) لعله سقط بيت في بداية الاستدارة، لأن المعنى لا يتم بدونه، وبغيره يكون المعنى مختلا، وقد تنبه لذلك من محققي الديوان د. محمد محمد حسين وعلق عليه:" بين البيت الخامس والسادس بيت ساقط لا يتم المعنى بغيره، وخلاصته فيما نقدر: "ما الفرات إذا جاش ماؤه..." ...في البيت التاسع بأجود نائلا. ديوان الأعشى، هامش ص ٣٨٩.

(٥) من قصيدة يمدح بها مسروق بن وائل (بحر الكامل) الديوان ص ١٥٩.

(٦) عانة: قرية من قري الحيرة، وهو بلد مشهور بين الرقة وهيت، ونسبت إليه الخمر ، وهي مشرفة على الفرات قرب حديثة النورة فيها قلعة حصينة (انظر: الجبال والأمكنة والمياه، للزمخشري، وهامشه ص ٢٤٠).

فترى النَّبيطَ عَشيَّةً راوي المزارع بالحوافل

يوما بأجود نائلا م الحضرمي أخي الفواضل

فيصور نهر الفرات ــ محددا مكان شدة الهيجان (عانة) وهي قرية من قري الحيرة، بين الرقة وهيت(١)، ووقته (الضحى) ــ في حالة هيجانه وحمله الغثاء من السيول التي غذته فأصبح لا يؤمن غدره فخشي الملاحون ضرره فاستعاذوا بمؤخرة سفنهم، كما أن النعمة اكتملت على الفلاحين حيث رووا مزارعهم عشاءً، ثم يقارن بين هذا النهر في هذه الحالة الهائجة بمائه الزاخر وبين ممدوحه فكلاهما يجود بما عنده.

قال الأعشى متغزلا وواصفا محبوبته بعد رحلتها عنه مع قومها بعيدا عنه فاقدة إياه ويائسة من العودة للقائه، مقارنا بينها وبين غزالة فقدت صغيرها(٢):في استدارة قصيرة تتكون من بيتين اثنين:

وما أمُّ خِشْف جَأبَةُ القَرْنِ فاقِدٌ على جَانِبَيْ تَثْليثَ تَبْغي غَزَالَها(٣)

بأحْسَنَ مِنْها يَوْمَ قَامَ نَوَاعِمٌ فَأنْكَرْنَ لَمّا وَجَهْتَهُنَّ حالَها

فيقارن بين الغزالة الحائرة التي فقدت وليدها على كبر سنها، فهي تدور باحثة عنه في كل مكان بأنها ليست أحسن حالا من محبوبته عندما واجهتها نساء الحي المترفات فأنكرن حالها لفرط تغير منظرها بعدما انقلبت فاقدة محبوبها، فالغزالة فاقدة لرضيعها ، والمحبوبة فاقدة لمحبوبها.

الاستدارة بتحدي الشرط والجواب:

إذ يبدأ الاستدارة بجملة الشرط المبتدأة بأداة شرط وفعله ولا تنتهي إلا بجواب الشرط الذي قد يتأخر بيتا أو أبيات عن فعل الشرط، جاعلا أسلوب الشرط يربط بين أول المعنى وآخره.

ويشترط في أسلوب الشرط أن يكون متصلا اتصال حقيقيا كي يتصل المعنى من أول الأسلوب إلى نهايته يظهره السكاكي في قوله: "واعلم أن الاتصال يكون حقيقيا متى كان بحيث يلزم من تحقق الشرط تحقق الجزاء"(٤)

ويظهر السكاكي ارتباط أول أسلوب الشرط بآخره في قوله: (القانون في الشرطيات: أن تنزل الشرط منزلة المبتدأ، والجزاء منزلة الخبر، ثم تركب الدليل منهما)(٥).

(1) انظر: الجبال والأمكنة والمياه، للزمخشري، تحقيق د. أحمد عبد التواب عوض ، نشر دار الفضيلة، القاهرة، ص

(٢) الأبيات من قصيدة قالها ذاكرا ما كان بينه وبين بني عباد ومالك ابني ضبيعة، وهي من بحر الطويل (الديوان ص١٤٧ــ١٤٨).

(٣) خشف: ولد الظبية أول ما يولد، جأبة القرن: غليظة القرن، تثليث: موضع بالحجاز ببلاد بني عقيل قرب مكة (انظر : الجبال والأمكنة والمياه ، للزمخشري ،وهامشه ص٦٩).

(4) مفتاح العلوم، السكاكي، ص ٤٩٣.

(5) مفتاح العلوم، السكاكي، ص٤٩٥.

وهو نفس ما قاله أرسطو عن المقال الدوري: (المقال الذي يكون بدؤه وآخره شيئا واحدا، .... فالذي هو بهذه الحال قد يكون لذيذا يسير التعليم)(١).

فيقول الأعشى في أسلوب استداري شرطي مادحا قيس بن معد يكرب (بالشجاعة والقوة(٢):

وإذا تجـيء كتيبةٌ مَلمُومةٌ	خرساءُ تُغْشِي من يذود نهالها
تأوى طوائفها إلى مُخْضَرَّةٍ	مكروهة يخشى الكماةُ نزالها
كنت المُقَدَّم غير لابس جُنَّة	بالسيف تضرب مُعْلما أبطالها

فمجيء الكتيبة مرتبط بتقدمه، وفي هذا إظهار للشجاعة، ثم تدخل بعض الجمل التي تزيد الصورة بهاء وروعة وجمالا وتعطي لشجاعته عمقا في النفوس وتأصيلا لم يسبق إليه، فأعطاه أسلوب الاستدارة نفسا طويلا لكي يصف هذه الكتيبة التي تجيء بأنها مجتمعة كثيرة العدد وأن من يقف أمامها تغطيه ولا يؤثر فيها، وتنظم إليها كتيبة أخرى سوداء لكثرة عددها جنودها شجعان يكره نزالهم حتى أن الشجعان من الأبطال تخشاها وتخشى من فيها من الشجعان، وبعد أن يظن أنه قد رسم الصورة المناسبة في ذهنه للقوة والبطش ويضيف إليها من العناصر المفزعة لهذا الجيش كثير العدد والعتاد ثم أعطته تعليقا على جواب الشرط، بأن تقدمه هذا يكون بدون درع أو ترس لكن معه سيفه الذي يطير رقاب أبطال هذه الكتيبة، فأعطى أسلب الاستدارة الأعشى بُعْدًا ما كان ليعطيه تشبيه عادي أو أسلوب شرط عادي ولكن ساعده النفس الطويل في الاستدارة لرسم هذه اللوحات التي أعطت لنا انطباعا متكاملا، فأعطاه هذا الأسلوب جمعا بين الصورة التي يتخيلها وإنصاف عدوه حيث ذكر أن جيشه قوي وكثير العدد، لا إنصافا لعدوه ولكن إظهارا لقوة ممدوحه، وتصوير مقدار شجاعته، ويصور ذلك بصورة ذهنية ويضع ممدوحه فيها ليصور مدى شجاعته وقوته.

بدأ المقطع بأداة الشرط وفعله ولم يذكر جواب الشرط إلا في البيت الثالث (كنت المقدم) فيصف ممدوحه بالشجاعة والقوة بادئا بأسلوب الشرط، واصفا حربا ومتصورا لها صورة من ذهنه بأن كتيبة من كتائب الجيش ثم يأخذ في وصفها بأنها مجتمعة كثيرة العدد مستطردا في وصفها بأن من يقف أمامها تغطيه ولا يؤثر فيها، وتنظم إليها كتيبة أخرى سوداء لكثرة عددها وهم شجعان تخشاها الشجعان من الأبطال، وبعد أن يظن أنه قد رسم الصورة المناسبة في ذهنه للقوة والبطش ويضيف إليها من العناصر المفزعة لهذا الجيش كثير العدد والعتاد يأتي بجواب الشرط وهو أن ممدوحه يكون مقدما في مواجهته أمام هذه الكتيبة لا يلبس ترسا أو درعا

---

(1) أرسطوطاليس، الخطابة ، ص ٢٠٨.

(٢) من قصيدة يمدح بها قيس بن معد يكرب ص ١٥٤-١٥٨.

فيحارهم مؤثرا فيهم مهلكا أبطال الجيش، فهذا الأسلوب يجمع بين الصورة التي يتخيلها ومقدار شجاعته، ويصور ذلك بصورة ذهنية ويضع ممدوحه فيها ليصور مدى شجاعته وقوته.

وقال الأعشى مفتخرا بنفسه وبكرمه هو وقبيلته (أبناء قيس بن ثعلبة) فيقول(١):

وإذا اللّقاحُ تَرَوَّحَتْ بِأصيلَـــةٍ　　　رَتْكَ النّعامِ عَشيَّةَ الصُّــرّادِ(٢)

جَرْيًا يَلُوذُ رِباعُها مِنْ ضُـــرّها　　　بالخَيْمِ بين طَوارِفٍ وَهَوادي(٣)

حَجَرُوا على أضيافِهِمْ وَشَوَوْا لهم　　　مِــن شَطِّ مُنْقِيَةٍ وَمِنْ أكْبادِ(٤)

فيبدأ استدارته بأداة الشرط وفعله (إذا اللقاح تروحت) أي النوق الحلوب لحظة الرواح ثم وصف مشيتها وقت الأصيل مشبها إياها بمشية النعام عشية اليوم البارد، فهي تقارب خطوها لتصل بسرعة إلى صغارها، مظهرا قوة حنانها وعاطفتها، وفي المقابل الصغار يشعرن بأمهاتهن فتجري نحوها ووراءها ترتع وتلوذ بضرعها المليء باللبن بين جوانب الخيمة وأمامها، وبعد ينتهي من هذه الصورة البديعة بتعبيراتها النفسية التي تجعلنا نشفق على هذه الثروة الواعدة من الانقراض والمحافظة عليها إلا أن كرمه يأبى عليه أن يضن على ضيفه فعند نزول الأضياف تذبح لهم وتشوى ويكشط سنامها وكبدها، ويقول(٥) مفتخرا بنفسه وبفصاحته:

فلما رأيت الناس للشر أقبلــوا　　　وَثابوا إلَيْنا مِنْ فَصيحٍ وَأعْجَمِ

وَصيحَ عَلَينا بِالسِّياطِ وَبِالقَنـــا　　　إلى غايَةٍ مَرْفُوعَةٍ عِنْدَ مَوْسِمِ

دَعَوْتُ خَليلي مِسْحَلا وَدَعَوْا له　　　جُهَنّامَ جَدْعًا للهَجينِ المُذَمَّمِ

فيبدأ استدارته بأداة الشرط وفعله مفصلا أحوالهم، واصفا إقبال الناس على الشر ورجوعهم إليه لائذين به ومستنجدين، بكافة طرائقهم من فصيح يبين عما يريد، وأعجمي لا يفهم قوله، وكانت صيحة العرب بالسياط والرماح إلى غاية، وفي هذه الحالة العصيبة يلجأ إلى فصاحته وبلاغته التي تنهي القضية، فهو لا يقارن في فصاحته، ولا يشق له غبار في هجائه ومعاركه الشعرية منهيا استدارته بجواب الشرط.

---

(١) من قصيدة من بحر الكامل، يفتخر فيها ص ١٥ـ٥٥.

(٢) اللقاح: الناقة الحلوب، تروحت: عادت من المرعي، رتك: العدو مع تقارب الخطو، الصراد: البراد.

(٣) رباعها: ولد الناقة في أول النتاج، طوارف: طوارف الخباء المرفوعة للنظر منها إلى الخارج، الهوادي: عمد الخيمة في مقدمتها خاصة.

(٤) شط: جانب السنام، المنقية: السمينة.

(٥) من قصيدة يهجو بها عمير بن عبد الله بن المنذر بن عبد الله، حين جمع بينه وبين جهنام (ابن أمة من إماء بني عبدان ولذلك وصفه الأعشى بأنه هجين ليهاجيه ، ص ١٨٤ــ ١٨٨.

وقال الأعشى(١) مفتخرا بكرم قومه فابتدأ استدارته بأداة الشرط وفعله، وذاكرا أن وقت ضن المسـرين والأغنياء بفضل أموالهم وحاجة الناس وهزال الإبل وجدب المراعي حتى يعي الراعي أن يجد مرعى، فيكشف هذا الوقت عن مخبوء الطباع، وتظهر أخلاق قومه وينهي استدارته ذاكرا أن قومه في هذه الحالة يجرون على ما طُبعوا عليه من كرم، ويغدقون على غيرهم بفضائل أموالهم كما يجري القدح الكريم في الميسر، فيذكرهم وقت ضن الناس بأموالهم للفقر الذي أحاطهم وهذا وقت الكشف عن مخبوء النفوس، فكل إنسان حـريص على ماله إلا المطبوعين على الكرم وهم قبيلته فلا يتركون طبعهم وسجيتهم في الكرم حتى في أحلك الأوقات فمدحهم بقوله:

وإذا ذُو الفُضُولِ ضَنَّ على المَو ... لى وَصَارَتْ لخِيْمِها الأخلاق(٢)

وَمَشَى القَوْمُ بالعماد إلى الرَّزْ ... حي وأعيا المُسِيمُ أن المساق(٣)

أخذوا فَضْلَهُم هُناك وقد تجـ ... ري على فَضْلِها القِدَاحُ العِتاقُ

فيبدأ كلامه بالشرط ولا يأتي جواب الشرط إلا في البيت الثالث.

وقال يفخر مادحا إياس بن قبيصة الطائي وجيشه باستدارة بدئا إياها بأداة الشرط وفعله ذاكرا سرى القوم وتضعضع ركائبهم وجفاف ضروعها لشدة الإعياء، مصورا شدة تعب ركائبهم وإعيائها لسـفرها الطويـل بحركتها البطيئة، وعلى الرغم من ذلك فإنه إذا حان القتال في هذا الوقت تنطلق جماعاته متدفقة كالدلاء من الماء انطلقت من محبسها فتقتل وتسبي وتنكل بالأعداء تنكيلا، وتعود محملة بالغنائم فيقول:(٤):

إذا أدلجوا ليلة والرّكـــا ... بُ خُوصُ تَخَضْخَضَ أَشْوَالُها

وتَسمَعُ فيها هي واقْــدَمِي ... وَمَرْسُــــون خَيْلٍ وَأَعْطَالُها

وَنَهْنَه مِنْهُ لَهُ الْوَازِعُــــو ... نَ حَتَّى إذا حـــانَ إرْسالُها

أُجِيلتْ كَمَرِّ دُلوبِ القَــرَى ... فَأَلْوَى بِمَنْ حــانَ إشْغَالُها

فآب له أُصُلاً جامِـــلٌ ... وأسلابُ قتلى وأنفالهـــا

إلى بيتِ مَنْ يَعْتَريه النَّــدَى ... إذا النَّفْسُ أعْجَبَها مالُهـــا

فبدأ بالشرط ولم يأتِ بجوابه إلا في البيت الرابع.

---

(١) الأبيات من قصيدة من بحر الخفيف قالها بنجران يتشوق إلى قومه مفتخرا بهم، ص ١٢٩ـ ١٣٣.

(٢) خيمها: طبيعتها.

(٣) الرزحى: الهذيلة التي لا تستطيع المشي، فكانوا يعينونها على المشي بوضع العماد تحت بطونها ليرفعوها، المسيم: الراعي، المساق: المكان الذي تساق إليه الماشية.

(٤) من قصيدة يمدح بها إياس بن قبيصة الطائي (بحر المتقارب) ص ١٦٣ـ١٦٦.

الاستدارة في معرض التوكيد

للأعشى استدارتان في معرض التوكيد كل منهما بدأت بلفظة "حلفت" ثم المقسم به، وانتهت بلام التوكيد ثم المقسم عليه.

إحداهما: في معرض الهجاء،والأخرى في معرض المدح، فيقول في الأولى(١):

حلفت برب الراقصات إلى منى	إذا مخرم جاوزته بعد مخرم
ضوامر خوصا قد أشرَّ بها السرى	وطابقن مشيا في السريح المخدم
لئن كنت في جبٍّ ثمانين قامة	ورقيت أسباب السماء بسلم
ليستدرجنك بالقول حتى تهره	وتعلم أني عنك لست بملجم

فبدأ بلفظ القسم وفعله وهو"حلفت"، ثم المقسم به وهو"رب الراقصات ..." ثم يصف ما أقسم بـه بمـا يوجب له القداسة " الأماكن المقدسة" ويصف طريقة مشيها، وهذه الصورة التي يرسمها للإبل من أنها نـوق الضوامر غائرات الأعين من شدة السير ليلا الذاهبة إلى منى قاطعة جبلا تلو جبل، وواد عقب واد ، تطـابق وقع أقدامها المحمية من شدة حرارة الجو بخيوط مشدودة بسير حول أرساغها، وهذه الصورة التي رسمها لجهد الإبل ونصبها إنما مقصدها الطاعة فهي ذاهبة لبيت الله فخطواتها مباركة ، ونصبها مقدس، ويذكر شرطا ينهيه بالمقسم عليه مسبوقا بلام التوكيد إن ساخت بك الأرض أو طرت في الفضاء ليصلن إليك قولي وانتقاصـي وهجائي الذي أقوله فيك حين يعلم خيانته، فالاستدارة ربطت الأسلوب عبر أربع أبيات بدأت بالقسـم إلى المقسم به تأكيدا وتوثيقا لانتقامه منه وبلوغه هذا الانتقام حتى يعلم خيانته،والثانية: قوله(٢)

حلفت لكم على ما قَد نَعَيْتُـــم	بِرَاسِ العَيْنِ إنْ نَقَضَ السَّقاما
وَشيكًا ثُمَّ ثابَ إليه جَمْـــــعٌ	ليلتمسنْ بلادكُمُ إلى مـــــا
ليلتمسن بلادكم بِمجْـــــرٍ	يثير بكل بَلْقَعَةٍ قَتامـــــا

فبدأ استدارته بالقسم "حلفت" ثم يذكر المقسم به ما يعيرهم به وهو كثرة قتلاهم مـن رجـالهم في "رأس العين" فأقسم الأعشى مؤكدا وناعيا غزو بلادهم بجيش عظيم ضخم قوي، ويستطرد شامتا وساخرا بهزيمتهم عاطفا على كلامه، ومفصِّلا إياه بأنه سيأتي قريبا جدا، ثم ينعى عليهم طمع الأعداء في أرضهم ، ثم يأتي جواب القسم في البيت الثالث، "ليلتمسن" بلادكم بجيش عظيم يترك أرضكم غبارا من شدة المعركـة، فحلـف ثم

(١) من قصيدة يهجو بها عمير بن عبد الله بن المنذر بن عبدان (بحر الطويل) ص ١٨٤ـــ ١٨٨).

(٢) الأبيات من قصيدة يمدح بها إياس بن قبيصة الطائي "بحر الوافر" الديوان ص ١٩٣ـــ ١٩٥.

شمت وسخر منهم، وفَصَّل كلامه ونعى عليهم ضعفهم ثم بعد ذلك رجع إلى القسم بجوابه مبينا حالة هذا الذي حلف عليه، بأنه سيغزو بأنه سيغزو أرضهم بجيش عظيم يثير الغبار بأرضهم.

الاستدارة بتحدّي المبتدأ والخبر:

وذلك بأن يبدأ الشاعر استدارته بالمبتدأ ولا يأتي خبره إلا في آخر المعنى الذي يريده، فتأتي بعد المبتدأ جمل متعددة فاصلة بين المبتدأ وخبره واصفة المبتدأ وذاكرة خصائصه، حتى إذا ظن الشاعر أنه قد وَفّى المبتدأ حقه أتى بالخبر رابطا بين أول الموضوع وآخره بجملة المبتدأ وخبره، وذلك مثل قول الأعشى مادحا قيس بن معد يكرب(١):

فيا رُبَّ ناعيةٍ منهُـــمُ تَشُدُّ اللِّفاقَ عَلَيْها إزَارا

تَنُوطُ التَّميمَ وَتَأْبَى الغَبُو قَ مِنْ سِنَةِ النَّوْمِ إلَّا نَهارا

مَلَكْتَ فَعَانَقْتَهَا لَيْـــلَةً تَنُصُّ العُقُودَ وَتَدْعُو يَسارا

فيذكر قوة ممدوحه وإخضاعه من بغي من القبائل الباغية، ويظهر دلائل نصره عليهم فمنها: أخذه السبايا من نسائهم بعد هزيمتهم، فمنها سبية سمينه لترفها تأتزر بثوبين كناية عن نعيمها في قومها وعزهم ومنعتهم فلم يقدر عليهم إلا الشجعان الأبطال، ويدلل على عظم الغنيمة بجمالها، ويستطرد في وصفها، بأنها سمينة تلبس التمائم خوفا من حسد الحاسدين وهي لا تتناول طعام الصباح لأنها لا تصحو إلا متأخرة لنعيمها وترفها، وبعد أن يصفها بهذه الصفات يأتي بالخبر (ملكت).

موضوعات الاستدارة

الموضوعات التي عالجها الأعشى بفن الاستدارة كما رأينا في شعره أربع موضوعات رئيسة هي: المدح والفخر والغزل والهجاء.

ففي مجال المدح: وجدنا الأعشى في ديوانه(٢) مغرما به؛ فمدح كثيرا من الملوك والأمراء والشخصيات العامة، ومن صنع له معروفا من عامة الناس، فمدح النبي صلى الله عليه وسلم في ديوانه.

ومدح ملوكا مثل: النعمان بن المنذر (ملك الحيرة) الذي مدحه بقصيدة يقال: إن النعمان فضّل الأعشى بها على النابغة وزهير وعلقمة بن عبدة، ومدح الأسود بن المنذر: من أخوة النعمان.

ومدح كثيرا من العظماء والأمراء والسادة طمعا في عطاياهم وأفعالهم أمثال: إياس بن قبيصة الطائي، الذي استعان به كسرى لمدافعة الروم حين غزوا بجيشهم أطراف مملكته، وكان عامل كسرى على "عين التمر" وما

(١) الأبيات من قصيدة يمدح بها قيس بن معد يكرب م(من بحر المتقارب) الديوان ص ٨١-٨٦).

(٢) انظر: ديوان الأعشى ومناسبات قصائده.

والاها من الحيرة بعد مقتل النعمان بن المنذر، وقد مدحه الأعشى بأكثر من قصيدة، ومدح قيس بن معد يكرب، وهو سيد بني الحارث بن معاوية من كندة، ومدح هوذة بن علي الحنفي : وكان ملكا على بني حنيفة أحد فروع بكر حيث مدحه بأربع قصائد، ومدح قيس بن مسعود بن قيس بن خالد الشيباني: أحد أشراف بكر المشهورين، ومدح عروة بن مسعود الثقفي: أحد سادة ثقيف بالطائف، ومدح سلامة ذا فائش: أحد أذواء اليمن، ومدح مسروق بن وائل : أحد أمراء اليمن وأشرافهم

ومدح قبائل ومجموعات أشراف الناس منهم: رهط عبد المدان بن الدّيّان :سادة نجران من بني الحارث بن كعب، ومدح آل جفنة: وهم ملوك الشام المعروفون بالغساسنة.

ومدح أقواما في حالات معينة مثل مدحه: بنو شيبان بن ثعلبة يوم ذي قار.

ومدح من صنع له معروفا من الناس وإن لم يكن أميرا أو سيدا في ظروف معينة ولأحداث تتصل بنفعيته: مثل مدحه: شريح بن حصن بن عمران بن السموأل بن عاديان: الذي يضرب به المثل في الوفاء، لما فك أسره عندما أسره رجل يمني يدعى عمرو بن ثعلبة بن الحارث القطاعي أو اليمني، فاستغاث الأعشى بشريح فاستوهبه من هذا الرجل فوهبه له فأطلقه شريح فمدحه، ومدح المُحَلّق بن خَنْتَم بن شداد بن ربيعة: وله قصة مشهورة خلاصتها أن المحلّق كان فقيرا ذا بنات، فلما علم بموافاة الأعشى سوق عكاظ، أسرع إليه المحلق فَضَيَّفَهُ وبالغ في إكرامه، رجاء أن يصيبه خير من مدْحه، فلما أصبح مدَحه الأعشى بسوق عكاظ، فتسارع إليه الناس يخطبون بناته، ومدح رجلا من عكل: يدعى ربيعة بن حذار، وكان شديد العطاء، ومدح أبو الخنساء رجل يصفه بأنه من خير الناس، ومدح رجلا من كنده: ربيعة بن جَبْوَة، ومدح يزيد وعبد المسيح الحارثيين.

مما يدل على مدح الأعشى من يعطيه و يصنع له معروفا أو يكون له موقفا حسنا معه، فكان مديحه في كثير من قصائده مكافأة له على جميله، أو طمعا في عطائه أو إيمانا بفضله.

وقد أظهر الأعشى مدح خمس من ممدوحيه في قالب الاستدارة فمنهم: (قيس بن معد يكرب ـــ وهوذة بن على الحنفي ـــ وإياس بن قبيصة الطائي ـــ ومسروق بن وائل ـــ والنعمان بن المنذر) مدحهم جميعا بالكرم وخص منهم قيس بن معد يكرب، فمدحه أيضا بالتقوى والورع، وزاد في مدحه لقيس بن معد يكرب ـــ وإياس بن قبيصة الطائي ـــ والنعمان بن المنذر مع مدحه بالكرم مدحه بالشجاعة.

وقد فاز قيس بن معد يكرب بقصب السبق في مدحه بالاستدارة في ديوانه حيث مدحه بأكثر من قصيدة(١) حيث مدحه بالتقوى والورع(٢)، وبالكرم(٣)، وبالشجاعة(٤)، فكان مجموع الاستدارات التي مدحه بها خمس استدارات في قصائده السبعة التي مدحه بها في شعره، ويليه في كثرة مقاطع الاستدارة لمن مدحهم كلا من: هوذة بن على الحنفي، وإياس بن قبيصة الطائي، والنعمان بن المنذر، ومسروق بن وائل) حيث مدح كلا منهم بمقطعين استداريين، كان من نصيب هوذة بن على الحنفي أن يكون المقطعان الاستداريان في المدح بالكرم، وكان مدح الآخرين بمقطع في المدح بالكرم، ومقطع في المدح بالشجاعة.

المدح بالجود والكرم: مدح الأعشى قيس بن معد يكرب بالكرم والجود في ثلاث استدارات حيث شبهه في الأولى: بريح الجنوب الممطرة، وفي الثانية: بنيل الكوفة في أفضل حالاته غزارة ماء، وفي الثالثة: بخليج الفرات في غزارة مائه، وفي كل استدارة من الاستدارات الثلاثة يعين حالة ممدحه وقت العطاء؛ ليظهر أن جوده يأتي وقت شدة حاجة الناس إليه، فتكون قيمته أعلى والإحساس به أشد، بينما المشبه به وهو الريح الماطر أو خليج الفرات أو نيل الكوفة، قد يأتي خيرهم في غير وقت شدة حاجة الناس إليه، فكأن ممدوحه قد ساوى ما شبهه به خيرا وفضلا، وزاد عليه بأن خيره كان وقت شدة حاجة الناس إليه.

وقد ينظر إلى هذه الاستدارة بوجه آخر يؤخذ عليه؛ لأنّ الشاعر قيد عطاء ممدوحه بوقت من الأوقات دون غيره، وإنما الجواد الذي يعطي في جميع أحواله، ولعل الأعشى فطن إلى مثل هذا القصور، فأنشأ استدارت أخرى مستدركا ما قد يؤخذ عليه في استداراته تلك، فمدح هوذة بن علي الحنفي بقصائد(٥) في استدارة بالجود والكرم في مقطعين من قصائده(٦): مشبها إياه بخليج الفرات مكررا نفس الاستدارة التي مدح بها قيس بن معد يكرب وصفا وتشبيها، بلا تحديد وقت لهباته، فممدوحه جواد بإبله وماله والفرات جواد بمائه

---

(1) حيث مدحه بسبع قصائد في ديوانه؛ انظر الديوان: ص ٢٧، ٨١، ١٥٤، ١٦١، ١٨٠، ١٩٨، ٢٠٧.

الاستدارة في مدحه قيس بن معد يكرب: في ثلاث قصائد، مقطع الاستدارة في اثنتين منها طولها أربعة أبيات، (انظر: الديوان القصيدة ص ٨١ــ ٨٦، والقصيدة بالديوان ص ١٩٨ــ٢٠٣) وطولها في واحدة ثلاثة أبيات (انظر الديوان القصيدة ص ١٥٤ــ١٥٩).

(٢) انظر الديوان: قصيدته ص٨١-٨٦.

(٣) في ثلاث قصائد، مقطع الاستدارة في اثنتين منها طولها أربعة أبيات، (انظر: الديوان القصيدة ص ٨١ــ ٨٦، والقصيدة بالديوان ص ١٩٨ــ٢٠٣) وطولها في واحدة ثلاثة أبيات (انظر الديوان القصيدة ص ١٥٤ــ١٥٩).

(٤) انظر الديوان: قصيدته ص ٨١-٨٦.

(٥) هوذة بن علي الحنفي ممدوح الأعشى وقد مدحه الأعشى بثلاث قصائد في ديوانه .

(٦) من قصيدة يمدح بها هوذة بن علي الحنفي من بحر المتقارب، وهذه الأبيات في نهاية القصيدة (الديوان ص ٨٦ــ٩٠)

القياض، فهما سواء في الكرم، ومدحه باستدارة أطول مكونة من أربعة أبيات(١) مساويا بينه وبين نهر هيت في العطاء والخير.

ويمدح إياس بن قبيصة الطائي كذلك باستدارة قصيرة مكونة من بيتين(٢) جامعا بينه ونيل مصر وفرات العراق في أشد حالات فيضانهما فممدوحه يشبه في عطائه وخيره هذين النهرين، فمن هبة هذين النهرين الأشجار الضخمة، والنخل الذي أخرج ثماره مقارنا بينهما وبين ممدوحه في كرمه، إذ من ثمرة كرمه هبته الإبل ضخمة السنام، فهما متشابهان في عطائهما وكذلك يوجد شبه بين ما يعطيانه ويجودان به.

وكان مدح الأعشى للنعمان بن المنذر بالكرم باستدارة(٣) تابعة لاستدارة تصفه بالشجاعة، مشبها ممدوحه بالنهر الذي تتفرع منه جداول صعبي باليمامة الذي فاض وسال عموديا على مزارع الأنباط، فهذا النهر يفيض بمائه والنعمان يجود بإبله البيضاء الموهوبة للمادحين من طارف ومتلد.

وكان مدح الأعشى لمسروق بن وائل فيشبهه بنهر الفرات، فالنهر جواد بسيوله ومائه، وممدوح الأعشى جواد بنواله وعطاءاته، إذ يهب القينات اللواتي كالغزلان بثيابهن، فتزيد عطاءاته، كما أن الفرات يزيد خيره.

المدح بالشجاعة: كان مدح الأعشى بالشجاعة لأربعة من ممدوحيه هم: النعمان بن المنذر، وقيس بن معد يكرب، وإياس بن قبيصة الطائي، ومسروق بن وائل، فمدح النعمان بن المنذر بالشجاعة في أطول أسلوب استداري له حيث بلغ عشرة أبيات(٤)، فشبه ممدوحه بالأسد مصورا مظهره الخارجي، ومظهر عرينه ونشاطه، وعدم خموله، ومقارنا بينه وبين ممدوحه خلال خمس لقطات مساويا بينهما في الشجاعة والقوة وعدم الهيبة.

ومدح قيس بن معد يكرب مفتخرا بشجاعته وقوته(٥)،واصفا حربا ومصورا لها صورة من ذهنه، جاعلا ممدوحه مقدما في مواجهة كتيبة مليئة بالشجعان والفرسان الأقوياء، وممدوحه لا يلبس درعا ولا يتقي خطرها بترس؛ فيحارب الكتيبة وحده مؤثرا فيها، ومهلكا أبطالها، رغم عظم الكتيبة وكثرة شجعانها، فيظهره في هذه الصورة التي يتخيلها له، مظهرا مقدار شجاعته مادحا إياه بها ومفتخرا بقوته.

(١) من قصيدة يمدح بها هوذة بن علي الحنفي من بحر البسيط (الديوان ص ١٠٩–١١٣).

(٢) الأبيات من قصيدة في مدح إياد بن قبيصة الطائي، ورويت في مدح قيس بن معد يكرب، وهي من بحر الطويل (في الديوان ص ١٨٩– ١٩٢).

(٣) الأبيات من قصيدة يمدح بها النعمان بن المنذر (بحر الطويل) الديوان ص ٤٩–٥١.

(٤) هذه الأبيات العشرة من قصيدة من بحر الطويل، وبها استدارتان متتاليتان، (الديوان ص ٤٩–٥١).

(٥) من قصيدة يمدح بها قيس بن معد يكرب ص ١٥٤–١٥٨.

ويفخر مادحا إياس بن قبيصة الطائي(١) واصفا جيشه وجنوده وقت تضعضع قوة ركائبهم وجفاف ضروعها من شدة الإعياء، مظهرا قوة ممدوحه وقت تعب ركائبه ونصبها وعدم استعداده للمعركة، حيث تنطلق وقت الحرب كالدلاء تسبي وتنكل بالأعداء تنكيلا وقت تعبها وعدم استعدادها، فما بالنا بوقت الاستعداد والراحة، أما استدارته الثانية في مدحه بالشجاعة(٢) فيقسم بلفظة "حلفت" مؤكدا وعيده لهم بأن ممدوحه سوف يغزوهم مذكرا إياهم بما حدث لهم في رأس العين.

وكان مدح الأعشى لمسروق بن وائل بالشجاعة والإقدام(٣)، فيشبه ممدوحه بأسد أب لأشبال واصفا الأسد بصفات تظهر شراسته ثم يزيد وصفه ببيان شجاعته فهو لا يهجم على الواحد المفرد بل على المجموعة اعتمادا وثقة بشجاعته وقوته،وهكذا ممدوحه فهو في صفات هذا الأسد إذا نازله بطل.

المدح بالتقوى والورع: مدح الأعشى قيس بن معد يكرب، في مقطع واحد، شبهه فيه بالراهب المنقطع في صومعته في تقواه وورعه، وهذه الصورة نادرة الاستخدام في الجزيرة العربية في العصر الجاهلي، وربما ظهرت في شعره لتأثره بالبيئة المسيحية ـ بحكم معايشته لها في العراق(٤) ـ أو بحكم معرفته بها لوجودها في الجزيرة العربية كنجران في ذلك العصر.

الغزل: كان استعمال الأعشى لفن الاستدارة في إبراز غزله بأن أظهره في ثلاث استدارات عَّبر في إحداها عن طيب رائحة محبوبته، في مقدمة الغزلية لقصيدة قالها في يزيد بن مسهر(٥)، مشبها محبوبته بالروضة التي يصفها بأفضل وصف، إذ أظهر فضل الطبيعة عليها بنزول المطر الغزير عليها، ثم يظهر تناغم الروضة مع الطبيعة في صورة نفسية، فكأنها الكوكب الزاهي الذي يضاحك الشمس، في حركة متناغمة مع الكون، ليرسم صورة مثالية للروضة في الجزيرة العربية الصحراوية المجدبة مُشبها إياها في شدة تألقها بمحبوبته؛ فهي تعادلها إشراقا وجمالا وحسن رائحة.

وفي الثانية: عن فقد المحبوبة ورحلتها، يشبه محبوبته وقت رحيلها عنه مع قومها بغزالة فقدت صغيرها على كبر سنها، فهي حائرة تدور باحثة عنه في كل مكان في استدارة قصيرة(٦): تتكون من بيتين، ويظهرها في

---

(١) من قصيدة يمدح بها إياس بن قبيصة الطائي (بحر المتقارب) ص١٦٣ـــ١٦٦).

(٢) الأبيات من قصيدة يمدح بها إياس بن قبيصة الطائي "بحر الوافر" الديوان ص ١٩٣ـــ١٩٥.

(٣) الأبيات من قصيدة يمدح بها مسروق بن وائل وهي من مجزوء الكامل،(الديوان ص ١٥٩ـــ١٦٠).

(٤) الأعشى ومعجمه اللغوي، د. سهام عبد الوهاب الفريح، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت سنة ٢٠٠١م، ص ١٣.

(٥) القصيدة قالها ليزيد بن مسهر ـــ أبي ثابت ـــ الشيباني ، وهي من بحر البسيط (الديوان ص ١٤٨ـــ ١٥٤).

(٦) الأبيات من قصيدة قالها ذاكرا ما كان بينه وبين بني عباد ومالك ابني ضبيعة، وهي من بحر الطويل (الديوان ص ١٤٧ـــ١٤٨).

موقف نفسي عندما تواجهها نساء الحي المترفات وينكرن حالها لفرط تغير منظرها، بعدما التقلت فاقدة محبوبها، فالغزالة فاقدة لرضيعها، والمحبوبة فاقدة لمحبوبها.

وفي الثالثة: كانت في مجال مدح قيس بن معد يكرب متغزلا فيما أسره من فتاة جميلة ذاكرا حسنها(١)، مادحا قوة ممدوحه وإخضاعه من بغي من القبائل الباغية، ويظهر دلائل نصره عليهم فمن ذلك: أخذه السبايا من نسائهم بعد هزيمتهم، ويخص بالذكر منهم سبية ملكها ممدوحه ويصفها بأنها سمينه لترفها تأتزر بثوبين كناية عن نعيمها في قومها وعزهم ومنعتهم، وكذلك دلالة على جمالها وعظم الغنيمة التي أخذها منهم، ويستطرد في وصف هذه السبية السمينة، بأنها تلبس التمائم خوفا من أعين الحاسدين لجمالها وسمنها، وهي لا تتناول طعام الصباح؛ لأنها لا تصحو إلا متأخرة لنعيمها.

في الفخر: يفخر الأعشى مستخدما فن الاستدارة فقد وجدت في ديوانه ثلاث استدارات يفتخر في إحداها بفصاحته وبلاغته في الشعر وفي الأخريين يفتخر بكرم قومه، ففي الاستدارة التي يفتخر فيها بشعره وموهبته الشعرية ليظهر تفوقه على خصومه من الشعراء وبخاصة في مجال المدح والفخر والهجاء، فهو يرد كيد العادين عليه وعلى قبيلته(٢)، فيذكر حاله وحال الفريق الذي يبارزه بالشعر مفصلا أحوال فريق الشعراء الذي يبارزه، مظهرا استعدادهم لملاقاته بكل ما أتو من بيان وبلاغة ويصف نفسه واقفا أمامهم سالا أسلحته البيانية، واصفا إقبال الناس على الشر ورجوعهم إليه لائذين به ومستنجدين، بكافة طرائقهم من فصيح يبين عما يريد وأعجمي لا يُفهم قوله، وفي هذه الحالة العصيبة يصوب الشاعر أسلحته البيانية إلى خصمه فيقهره بشعره وفصاحته، فهو شاعر لا يقارَن ولا يُشَقُّ له غبار في هجائه ومعاركه الشعرية، منهيا استدارته بجواب الشرط مصورا فخره راسما هذه الصورة الخيالية.

وفي الاستدارة الثانية يفتخر الأعشى بكرمه وكرم قبيلته (أبناء قيس بن ثعلبة)(٣)، فيصف مصورا مظهرا من مظاهر كرمهم وفضلهم على القبائل مصورا لحظة رواح النوق الحلوب واصفا مشيتها وقت الأصيل راسما صورة بديعية بتعبيرات نفسية تجعلنا نشفق على هذه الثروة الواعدة من النوق وأولادها من الانقراض، والحرص على المحافظة عليها وتنميتها، إلا أن كرم قومه يأبى عليهم أن يضنوا على ضيوفهم بها؛ فعند نزول الأضياف تذبح لهم هذه النوق وتشوى ويكشط سنامها وكبدها.

(١) الأبيات من قصيدة يمدح بها قيس بن معد يكرب (من بحر المتقارب) الديوان ص ٨١-٨٦.

(٢) من قصيدة يهجو بها عمير بن عبد الله بن المنذر بن عبد الله، حين جمع بينه وبين جهنام (ابن أمة من إماء بني عبدان ولذلك وصفه الأعشى بأنه هجين ليهاجيه ، ص ١٨٤ــ ١٨٨.

(٣) من قصيدة يفتخر فيها ص ١٥ــ٥٥ من الكامل.

ويفتخر الأعشى أيضا بكرم قومه(١)، ذاكرا ما يدل على كرمهم ويفخر بأن وقت ضن الموسرين الأغنياء بفضل أموالهم وشدة حاجة الناس، لهزال الإبل وجدب المراعي، في الوقت الذي يصعب على الراعي أن يجد فيه مرعى، فهذا الوقت يكشف عن مخبوء الطباع، وتظهر الأخلاق على طبيعتها، فيصور حالة قومه إذ يجرون على ما طُبعوا عليه من كرم، ويغدقون على غيرهم بأموالهم، كما يجري القدح الكريم في الميسر، فيذكر هذه الحالة التي يضن فيها كل إنسان بماله إلا المطبوعين على الكرم وهم قبيلته، فلا يتركون طبعهم وسجيتهم في الكرم حتى في أحلك الأوقات.

الهجاء: استعمل الأعشى الاستدارة في فن الهجاء مرة عمير بن عبد الله بن المنذر بن عبدان(٢)، وقد قلد فيه الأعشى سابقيه(٣) لكنه استقل بمعناه، فيقسم بالإبل واصفا إياها بما يوجب لها القداسة، ويصف طريقة مشيتها، لأجل الطاعة والوصول إلى الأماكن المقدسة؛ فهي ذاهبة لبيت الله الحرام فخطواتها مباركة ونصبها مقدس، مخاطبا مهجوه بأن الأرض ساخت به أو طار في الفضاء، فلن يجد مهربا من هجاء الأعشى له لأنه هجاءه سيصل إليه، حتى تُعلم خيانة مهجوه، فالاستدارة ربطت الأسلوب عبر أربع أبيات بدأت بالقسم إلى المقسم به تأكيدا وتوثيقا لانتقامه منه وبلوغه هذا الانتقام حتى تُعلم خيانته، فالاستدارة تحمل الهجاء لمهجوه والفخر للشاعر بجودة شعره.

فنلحظ أن الأعشى قد استخدم أسلوب الاستدارة في معالجة موضوعات بعينها، مثل المدح بالكرم والشجاع والتقوى، والفخر بنفسه وبقبيلته، والغزل بمحبوبة واصفا طيب رائحته أو لحظة فراقها، أو وصف المرأة الذي أجاده، والهجاء.

ونجد أن المدح بالكرم قد فاز على غيره من الموضوعات حيث كان غالبا على استداراته، يليه المدح بالشجاعة ثم الغزل والفخر ثم الهجاء، وأبدع الأعشى في استداراته في المدح وأطال في بعضها، فوجدنا استدارته ذات العشرة أبيات في مدح النعمان، وهي أطول استدارة عنده لم نر هذا الطول عنده في أي استدارة أخرى، ووجدنا المساواة بالماء في الكرم أيضا مما غلب على استداراته.

مصادر الاستدارة عند الأعشى

احتوى ديوان الأعشى على إحدى وعشرين استدارة بمختلف صورها، منها ثلاث عشرة استدارة في معرض المساواة، وخمس استدارات بحدي الشرط والجواب، واستدارتين في معرض التوكيد، واستدارة بحدي المبتدأ

(١) الأبيات من قصيدة قالها بنجران يتشوق إلى قومه مفتخرا بهم، ص ١٢٩ـ ١٣٣ (بحر الخفيف)

(٢) من قصيدة يهجو بها عمير بن عبد الله بن المنذر بن عبدان (بحر الطويل) ص ١٨٤ـ ١٨٨)

(٣) استخدم نفس الأسلوب عمرو بن كلثوم في شعره (انظر: ديوانه) في قوله:

حلفت برب الراقصات عشية   إذا محرم خلفته راح محرم

والخبر، فالاستدارة في معرض المساواة قد فازت بقصب السبق على غيرها من حيث عدد الاستدارات في شعره، وقد عالج الأعشى موضوعات معينة باستداراته، واستخدم ألفاظا معينة وأساليب مكررة في استداراته كي يدل على ما يريد ويظهر الصورة في القالب الذي أراده

مصادر المياه من الأنهار: ففي استخدام الأعشى الاستدارة في معرض المساواة للدلالة على الكرم يستخدم ثمان استدارات كلها تبدأ بنهر أو مصدر له كأن يقول:(وما) وهذه اللفظة التي تبدأ بها الاستدارة ، ويستخدم في مطلع بعضها بـ "مزبد من خليج الفرات" في استدارتين بنفس اللفظ، وفي غيرها يذكر "نيل مصر" وفي أخرى يذكر "النيل" ويقصد به نيل الكوفة، وفي غيرها يذكر "فلج يسقي جداول صعبي" وهو مصدر لجدول أي نهر، ويذكر: "مجاور هيت" وهو فرع للنهر، ويذكر "أضحى بعانة"، وأرى أنه يتكلم على الفرات الذي يمر على هذه البلد، ويذكر"رائح روحته الجنوب" مصدر مياه الأنهار، وهو الريح الممطر، الأعشى مغرم في استداراته بالصور النادرة المرغوبة في بيئته، ففي استداراته الثلاثة عشر في معرض المساواة بأبياتها التسعة والأربعين التي اختصت منها استدارة بالمدح بالتقوى في(ثلاثة أبيات) واستدارتان بالمدح بالشجاعة في (أربعة عشر بيتا) وثمان استدارات بالمدح بالكرم في(سبعة وعشرين بيتا) واستدارتان بالغزل في(خمسة أبيات)، فإذا اعتبرنا الغزل مدح للمحبوبة، فنستطيع أن نقول أن كل استدارات الأعشى في معرض المساواة كانت في المدح، وظهر في استداراته تصوير بيئات نادرة أو غير موجودة في مجتمع الجزيرة العربية في ذلك العصر، منها بيئة الأنهار والجداول التي توجد بالعراق ومصر، فينقل معرفته بهذه البيئات إلى الجزيرة العربية، ونحن نعلم مقدار حاجة العربي القاطن في الجزيرة العربية إلى الماء والأنهار، وبمقدار هذه الحاجة تكون زيادة قيمة تصوره لهذه النعمة؛ فنجد الأعشى يكثر من ذكر الأنهار ويصورها كثيرا في استداراته، لعلمه بقيمتها في نفوس المستمعين، وبتأثيرها النفسي فيما يرنو إليه، وبخاصة في تصوير الكرم، الذي تعظم قيمة الشعور به لدى من يشعر بفقد هذه النعمة، من المال والمتاع والطعام والشراب ...إلخ.

ولنا أنه لتصور إحساس البدوي الذي يعيش في الصحراء الجرداء، وتصوره لهذه الصورة التي تفيض بالماء غزارة ونماء وجودة، وذكر ري الماء للزُرُوع وعلُوه الدّيَار، بل و:يَكُبّ السَّفِينَ لأذْقَانِه، وَيَصْرَعُ بِالعِبْرِ أثْلاً وَزَارَا، فالأعشى يعرف كيف يؤثر على المستمعين، ويأتي بالصورة المؤثرة فيهم بما يعطي الانطباع بالخير وكثرته، بوصفه شدة الماء المنهمر.

وإن كان الأعشى قد أخذ صور الأنهار وفيضاناتها من العراق لكثرة أسفاره إليها، فقد انتشر شعره في الجزيرة العربية الصحراء الجرداء القاحلة، وهو يعلم أن شعره ينتشر بين أبناء لسانه من أهل البادية في الجزيرة، فصورة الماء يضاعف الإحساس بها وبنعمتها في مثل هذه البيئة؛ لأن من حُرِمَ شيئا زاد في عينيه جمالا،

فهذه الصورة تعطي جمالا مضاعفا في عين العربي من أهل الجزيرة أضعاف ما يشعر به من يعيش في غيرها؛ لذا أكثر من التشبيه بها رغم أنها صورة غير منتشرة في بلاده، إلا أنهم يشعرون بها أضعاف شعور من يعيش فيها.
فنلحظ أنه قد يعلق على الأنهار بلفظه رغدا: أي كانت الأنهار في سبب رغد العيش، مظهرا السبب النفسي لذكرها، ولذا فإن مصادر استداراته من بيئته الجغرافية سواء الخاصة أو العامة أو الشمولية.

١ـ الوسط المادي الجغرافي: (البيئة الخاصة ـ البيئة العامة ـ البيئة الشمولية)(١)

البيئة الخاصة: وهي مكانه الذي يعيش فيه وانتشر منه شعره ونشأ به قومه، وهو الجزيرة العربية وبها (بيئة الآبار): فنراه يستخدم بيئة الآبار في استداراته مستثمرا صورا من بيئته، فيعبر عن مدى حرص مهجوه على الهروب وبعده منه، فيأتي بصورة البئر العميق (لئن كنت في جب ثمانين قامة)(٢) فيصور قعر البئر وعمقه، (والثمانون قامة: لفظ الثمانين من الأسماء التي قد يوصف بها)(٣)، لأنها لا تعني مجرد العدد ولكن وصف البئر بالعمق الشديد؛ فأعطت للبئر معنى العمق البعيد المنتهى، فكأنه يذكر أقصى عمق يتصور لقعر بئر وهو ثمانين قامة، مبالغة في عمقه، وليس تحديدا لعمقه.

مستخدما ما يمكن أن يؤدي الغرض من بيئته بكل الوسائل الممكنة لتوصيل الصورة التي يريدها، سواء من بيئته الخاصة أو مما مر عليه في رحلاته أو من معلوماته؛ فنجده في بعض الأحيان يذكر بعض الأماكن في الجزيرة العربية بيئته منها: وهذه الأماكن لم يرها جميع أهل الجزيرة ولكن يستطيعون تصورها

بيئة السباع ويحدد مكانها، (القادسية مألف)، وكذا (أودية الغياطل)(٤)، فاسمها يدعو إلى ترهيب النفوس وكذلك صورتها.

يذكر منى(٥) كمكان من الأماكن المقدسة التي يعظمها العرب، ولها مكانة مقدسة في نفوسهم.
يذكر رأس العين(٦)، مشيرا إلى موقعة يعير أعداء ممدوحه بها، إذ كانت بهذا المكان، فهو يوظف معرفته التاريخية، آخذا من بيئته ما يؤدي غرضه، وهي من أيام العرب في الجاهلية.

---

(1) استعرت هذه المصطلحات من كتاب: بيئات الأدب العربي في الدراسات المعاصرة ، د.يوسف حسن نوفل، دار المريخ سنة ١٩٨٤م.

(2) انظر الديوان القصيدة ص ٨١.

(3) انظر: لسان العرب ، ابن منظور(ثمن).

(4)انظر الديوان القصيدة ص ١٥٩.

(5) انظر: الديوان القصيدة ص ١٨٤.

(6) انظر: الديوان القصيدة ص ١٩٣

ويذكر الريح وأنواعها: فريح الجنوب، ريح ممطرة، وهي ريح شديدة تكب السفين، وتصر بالعبر أثلا وزارا، وهذه الريح سبب في ري الزروع.

ويذكر ريح الصبا فيقول: (جادت له ريح الصبا)

ويذكر النوق والإبل واصفا حركتها كأنها ترقص تعبيرا عن حالتها النفسية وفرحتها وبهجتها.

ويذكر نباتات البيئة الصحراوية: فيذكر منها الأثل والغرقد والأسل والزار، ويذكر الزروع عامة.

ويذكر من أدوات الزينة: بيئته الورس الذي يطلى به فيغير اللون.

ويذكر حيوانات البيئة الصحراوية فيصف الإبل بالضوامر: وهي الإبل الجيدة التي أكل الجهد والتعب دهنها ولم يبق إلا العضلات والعظم، ويصف مشيها وتطابق وقع أقدامها، ويذكر شد قطع القماش على أخفافها وقت شدة الحر لحمايتها من لهيب حر الصحراء.

ويذكر عادات الإبل والماشية: عندما تلتقي مع أبناها وصغارها، ولواذ الصغار بضروع الأمهات، وعلاقة الإبل مع صغارها، ويصف نظر الإبل بالخوص، وطريقة ذبح الإبل وتقطيعها للضيوف، ويذكر شول الإبل.

ويذكر من الطيور: النعام، ويذكر من حشرات بيئته: البعوض، ويذكر من أدوات الصعود إلى السماء: السلم.

البيئة العامة: ذكر الأعشى من البيئات المجاورة لجزيرة العرب في استداراته بعض الأماكن التي زارها الأعشى أو سمع عنها ولم يزرها منها: بيئة الأنهار والجداول(1): التي توجد بالعراق ومصر... وغيرهما، فنرى الأعشى ينقل معرفته بهذه البيئات في شعره إلى الجزيرة العربية، فيكثر من ذكرها مصورا إياها في استداراته، وخصوصا في مجال الكرم لعلمه بقيمتها في نفوس المستمعين، وبتأثيرها النفسي فيما يرنو إليه، وبخاصة عندما يعظِّم قيمة كرم ممدوحه فيصور كرمه بالنهر في عطائه، وتعظم قيمة الشعور بالأنهار لدى من يشعر بفقد هذه النعمة، ولنا أنه نتصور إحساس البدوي الذي يعيش في الصحراء الجرداء، وتصوره لهذه الصورة التي تفيض بالماء غزارة ونماء وجودة، عندما يذكر ري الماء للزُرُوع وعلُوه الدّيّار، بل وَيَكُبّ السَّفِينَ لأذْقَانِه، وَيَصْرَعُ بِالعِبْرِ أَثْلاً وَزَارَا، فالأعشى يعرف كيف يؤثر في المستمعين، ويأتي بالصورة المؤثرة فيهم بما يعطي الانطباع بالخير وكثرته، بوصفه شدة الماء المنهمر.

(1) مثل تشبيه الكريم بالنهر الفياض في ديوانه انظر:الديوان القصائد ١٥٤ الأبيات٢٢ـ ٢٤، و ص ١٩٨ الأبيات٣٦ـ٣٩، و ص ٨١ الأبيات ٥٥ـ٥٨، و ص ٨٦ الأبيات ٥٥ـ٥٧، و ص ١٠٩ الأبيات ٥٨ـ٦١، و ص ٤٩ الأبيات ٣١ـ٣٣، و ص ١٨٩ الأبيات ٣٥ـ٣٦، و ص ١٥٩ الأبيات ٦ـ٩.

وإن كان الأعشى قد أخذ صور الأنهار وفيضاناتها من العراق لكثرة أسفاره إليها، إلا أنه استخدم معارفه لذكره نيل مصر، وقد انتشر شعره في الجزيرة العربية الصحراء الجرداء القاحلة، وهو يعلم مدى تأثيره فيهم وإن لم يروا بيئته، فهي صورة تعطي جمالا مضاعفا في عين العربي من أهل الجزيرة.

ومن بيئته يصور مصادر المياه ويذكر أن الأنهار بعضها أكبر من بعض، وأن بعضها مصدر لبعض (فلج يسقي جداول صعنبي) فالفلْج نهر صغير(١)، والجدول فرع منه.

ونجد الأعشى يذكر ما يتعلق بالماء والأنهار فيذكر الزَّبد الذي يطفو فوق الماء عند غزارة ماء النهر وسرعة جريانه، (وما مزبد من ...)، ويذكر ما يحجز الماء على ضفتي النهر من الجسور، والأماكن المرتفعة، والجرفين (يغشي الإكام ويعلو الجسورا)، ويذكر موسم الفيضان في النهر (يجيش طوفانه)، ويذكر الموج، وتأثير الريح عليه، ويذكر المد والجزر، ويذكر أحوال الري وطرقه مثل الري بالأتيّ المعمد.

٢ــ معرفة الأعشى بالبيئات المختلفة

أ ــ معرفة الأعشى الجغرافية: في ذكره الأنهار والجداول وعندما يذكر المكان يحدده، بمصر أو بالعراق، مما يدل على معرفته الجغرافية بالأماكن فيذكر: نيل الكوفة(ببابل)، ونيل مصر، ويذكر بحر بالقيا، وجداول صعنبي، وخليج الفرات، ومجاور هيت، وكلها جداول وأنهار بها الماء العذب الذي يأمله البدوي في الجزيرة العربية ويدل على الكرم، يحدد مكانه، ويذكر بيئة السباع (القادسية مألف) ويحدد أماكن في استداراته.

ب ــ معرفة الأعشى بالبيئة الزراعية: لذكره أشياء معروفة بالضرورة، ولا نعدم بعض المعلومات التي لا يعرفها إلا من خالط هؤلاء المزارعين، فمن المعلومات العامة: (يروي الزروع)، ومن المعلومات التي تحتاج إلى معرفة بأحوال المزارعين وطرقهم في الزراعة وصفه (تباين أنباط لدى جنب محصد) خلع أهل الحصاد ثيابهم بجوار ما يحصدونَ ولبسهم لبسا مخصوصا للحصاد، وغير ذلك من المعلومات التي تحتاج إلى خبرة بأحوال هؤلاء الأنباط.

ج ــ معرفة الأعشى بالبيئة البحرية:عند شدة الريح البحار يحط قلاع سفينته ويرخي حبالها (الزيارا)، ويعرف تأثير ريح الجنوب عليها، وعند هيجان البحر يكون خطرا على السفينة، ويذكر ما يفعله الملاح عند اشتداد موج البحر وكثرة مائه، فالملاح يتكأكأ وسط سفينته من الخوف عليها وعلى نفسه ، ويلتزم كوثلها، ويظهرمعرفته بالريح وأنواعها: فيذكر ريح الجنوب وهي ريح ممطرة شديدة، تكب السفين، ويذكر ريح الصبا فيقول: (جادت له ريح الصبا ويذكر أن الأنهار بعضها أكبر من بعض وأن بعضها مصدر لبعض (فلج يسقي جداول صعنبي) فهذا الفلج فرع للنهر، والجدول فرع منه، ونجد الأعشى يذكر ما يتعلق بالماء والأنهار فيذكر

(1) انظر: لسان العرب (فلج)

الزَّبد الذي يطفو فوق الماء عند غزارة ماء النهر وسرعة جريانه، (وما مزبد من ...)، ويذكر ما يحجز الماء على ضفتي النهر من الجسور، والأماكن المرتفعة، والجرفين (يغشي الإكام ويعلو الجسورا)، ويذكر موسم الفيضان في النهر (يجيش طوفانه) ويذكر الموج، وتأثير الريح عليه، ويذكر المد والجزر، ويذكر أحوال الري وكَرقه مثل الري بالأتي المعمد.

د ــ معرفة الأعشى ببيئته: فيعرف الأعشى بالنوق والإبل: فيذكرها واصفا حركتها وحالاتها النفسية فهي تمشي كأنها ترقص تعبيرا عن فرحتها وبهجتها مشبها حركتها مع سرعتها بالرقص.

ويعرف نباتات البيئة الصحراوية: فيذكر منها الأثل والفرقد والأسل والزار ويذكر الزروع عامة.

ويعرف أدوات الزينة في عصره فيذكر منها في استداراته: الورس الذي يطلى به.

يعرف بيئة السباع (القادسية مألف) ويحدد مكانها، وكذا أودية الغياطل.

ويعرف أيام قومه ومعارك العرب فيذكر "رأس العين"، مشيرا إلى موقعة يعيرهم بها كانت في هذا المكان، فهو يوظف معرفته التاريخية.

٢ــ معرفة البيئات الفكرية الثقافية والعقائدية مثل معرفة الأعشى بالديانات

أ ــ معرفته ببيئة اليهود والنصارى ووصفه إياها في استداراته مبينا بعض خصائص هذه البيئة مثل قوله:

وما أيبلي على هيكل بناه وصَلّب فيه وصارا..."(1)

فلفظة أيبلي: منسوب إلى العصا التي يضرب بها الراهب الناقوس، فهو منسوب إليها لارتباطه بها لأنها رمز عبادته ودعوته الآخرين للعبادة، فتوجد صفة ارتباط بينه وبينها.

ولفظة "على هيكل " بحرف الجر على قبلها تدل على أنه قائم على هذا الهيكل بالرعاية والاهتمام.

"بناه" أي بنى الهيكل من ماله وتعب في بنائه، فهو لا يعمل في العبادة مرتزقا وكن أنفق على المعبد من ماله وبناه بجهده ليقوم بالعبادة فيه مخلصا ومقدمات العمل تدل على اقتناعه وإخلاصه.

"وصلب" أي عمل به صور الصليب لاعتقاده بها ، فليس لنيل غرض بل لاقتناعه، وأتت الصيغة "فعّل" بالتشديد، لتدل على شدة تفاعله مع هذا النوع من عبادته.

"وصارا" أي تحول به، فكأنه جعله مسكنه ومستقره فحياته كلها حياة عبادة؛ نيته هدفه عمله حاله مستقبله كل ذلك يقضيه بإتقان لهذا العمل الذي نذر نفسه له.

"فطورا سجودا وطورا جؤارا" يدل على أن راحته من كثرة السجود تكون في الدعاء وراحته من الدعاء تكون بالسجود، فهو دائما متقلب من عبادة إلى عبادة، لا يخرج من عبادة إلا إلى عبادة أخرى.

(1) الديوان القصيدة ص ٨١ــ ٨٦.

فكل المؤشرات التي يضعها في القصيدة تدل على إخلاصة وانقطاعه للعبادة، ولا وقت لديه للكلل من الطاعة فهل من هذه حاله يتجه للمعصية؟!.

وهذه المصطلحات التي يذكرها الشاعر تدل على معرفته بالديانة المسيحية وتفاصيلها من : الدعاء، والسجود، والناقوس ودقه بالعصا، والتصليب في الهيكل، وغير ذلك من الوصف الدقيق لحال الراهب في هيكله من انقطاعه للعبادة.

ب ـ معرفة الأعشى باليوم الآخر حيث تظهر في ذكره في تفاصيل صوره في مثل قوله:"تقى في الحساب" فتظهر معرفته بأن الطائع يطيع ربه طمعا في إكرام ربه له في الحساب، ومثل قوله: "إذا النسمات نفضن الغبارا" فيظهر معرفته بالبعث بعد الموت، وأن نسمات الأرواح ترفع ما يتراكم عليها من غبار وتراب الأرض تنفضه ليقوم الناس لرب العالمين، وربما كانت هذه المعرفة من بقايا دين إبراهيم أو بما تناثر إلى سمعه من اليهود والنصارى في عصره أو مما بلغه من دين النبي صلى الله عليه وسلم.

ج ـ تقديسه للحرم وما حوله: وتقديسه للأماكن المقدسة مثل منى والحج إلى بيت الله الحرام، فيقسم بالإبل المتجهة إلى هذا المكان احتراما لها واعترافا بعلو مقصدها.

د ـ الأفكار الدينية السابقة من القصص الديني: كفكرة الصعود إلى السماء والرقي إليها موجودة منذ الأعشى وقبله، عند النمرود بن كنعان منذ عهد سيدنا إبراهيم، {يا هامان ابن لي صرحا لعلي أبلغ الأسباب}(١)، وذكرها الأعشى مبالغة في هرب مهجوه برقيه إلى أسباب السماء بسلم، والوسيلة التي يتخيلها الأعشى في ذلك الزمان السلم، فلم يعرف طائرة ولا صاروخا، فيستخدم الوسائل المتاحة للأحلام التي يرى أنها مستحيلة الوقوع، فيذكر هذا التصور للاستبعاد.

تميز الأعشى بكثرة ورود أسلوب الاستدارة في شعره؛ لسعة أفقه، وقد رشح ذلك أسلوب حياته وذلك بسبب:

١ـ سعة معرفة لرحلاته المختلفة وتنقلاته الكثيرة، وكثرة زياراته للملوك والأمراء، التي أفادته وأضافت إلى ثقافته معرفة لا بأس بها بالنواحي التاريخية والجغرافية والعادات الاجتماعية للأقوام التي يمر عليها أو يزورها أو يعايشها،فطاف بلاد العرب من حضرموت إلى اليمن ونجران ، وبقاع الشام وبلاد العراق بل وبلاد فارس وأرض النبط مادحا أمراءهم وسراقم لينال عطاياهم وجوائزهم، فرأى وأفاد ما لم يفده غيره من الشعراء الذين لم يسافروا، وتوسع أفقه بآفاق أرحب من تلك المحيطة ببيئته وتوسعت مداركه وزادت ثقافته فاستفاد من ذلك لإضاءة أسلوبه، فضلا عن ما وهب من استعداد فطري لتوظيف هذه الإفادات التي استفادها في شعره فقد امتاز أسلوبه بالسهولة والسلاسة وتدفق العاطفة،لقب الأعشى بصناجة العرب لسهولة شعره وانسجام موسيقاه ومما يدل على أنه استخدم ثقافته أنه عندما مدح قيس بن معد يكرب استخدم أسلوبه الاستداري ومدحه بالزهد والورع، ولم يكن هذا المعنى في المدح

(١) من الآية من سورة غافر ٣٦.

مشهورا في البيئة العربية في عهد الأعشى قبل الإسلام مما يدل على أن موضوعات الأعشى مستقاة من ثقافات متنوعة، وبتمعننا في مكونات الاستدارة نجده يدخل بها بيت راهب منقطع للعبادة في هيكله...فهذه المكونات ما كانت لتأتي للأعشى دون ثقافته التي اكتسبها من البيئات المجاورة التي مر بها أثناء رحلاته المتعددة.

٢ـ ومن آثار عشي عينية وضعف بصره أو عماه أن زاده الله بصيرة فتفتق ذهنه بالاستدارات العجيبة وربط بين أشياء لا يربط بينها رابط.

٣ـ وشرب الخمر وعمله في عقله حيث جعله يسبح في الخيال مع ما أوتي من موهبة، فقد كان مفتنا بها حتى أنه كانت الحاجز بينه وبين الإسلام كما تروي بعض الروايات، بل كانت الخمر عنده مقصودة لذاتها بالوصف وهذا ما أجد به علاقةبين وصف الخمر وشربها واستخدام أسلوب الاستدارة في الشعر ولذلك وجدنا الأخطل وكان نصرانيا يشرب الخمر ويصفها، والأعشى وهو مشهور بخمرياته وهما من أكثر من استخدم هذا الأسلوب في الشعر العربي، وألحظ أن المواضع التي جاء ذكرها في خمريات الأعشى في ديوانه ولا تكاد تخرج في معظمها عن العراق واليمامة مثل: عانة ـ بابل ـ الحيرة ـ دُرْنا ـ ألافت (باليمن) ـ قرب الأديرة أو في الأديرة نفسها، أو عند خمار يهودي، ولذا أكثر من التشبيهات من خارج بيئة الجزيرة العربية

٤ـ كان لنشأة الأعشى في بيئة شعرية أثر في نبوغه منذ صغره راوية لخاله المسيب بن علس، إذ نبغ في الشعر منذ صغره في بلدته منفوحة.

٥ـ كانت عاطفة الأعشى جياشة لا يحدها حد فقد كان غزله يفيض بالحسيات فلا غرو أن يظهر المعنويات في صورة حسية باستخدام أسلوب الاستدارة

٦ـ الاستدارة منسجمة مع حياة الأعشى فهو يخرج في رحلاته طلبا للمال فيمدح الأمراء أو الأثرياء متناسيا هدفه الرئيس وهو طلب المال ولا يطلبه مباشرة بل يمدحه حتى إذا ظن أنه قد وفاه حقه من المدح ومدحه مدحا متناسبا مع حاجته رجع إلى غرضه الأصلي وهو طلب المال، وقد تحدث له قصة في رحلته إلى أن يعود بالمال فهدفه المال في البداية ويحصل عليه في النهاية، فهذه حياته، واستعملها في أسلوبه في شعره، فيبدأ بغرض ثم يشبهه بشيء أو يصفه بشيء فيتناسى الأول حتى إذا وفى هدفه حقه رجع إلى غرضه الأول.

فالأعشى لا يستجدي متسولا ولكنه يستجدي بالمدح أي بطريق غير مباشر فأسلوبه في الحصول على المال في الحياة طبّقه في شعره في الاستدارة، ولذلك أرى أن هذا الأسلوب الاستداري ظهر في حياة الأعشى كما ظهر في شعره، وعند من يتبع سبيل الأعشى في سبب من أسبابه كالنابغة في مدحه للنعمان والأخطل في وصفه للخمر وشربه لها ... وغيرهم، ثم تبعهم الشعراء يقلدونهم في أساليبهم ،وإن كان هذا الأسلوب عند الأعشى نابع من حياته ومتوائم معها.

<u>فائدة الاستدارة ودواعيها</u>

لاستخدام أسلوب الاستدارة في الأسلوب فوائد جمة وجدناه في شعر الأعشى منها:

١ـ أنها أقرب إلى الحفظ وأسرع في الفهم؛ إذ إنها مقسمة سواء أكان بين أقسامها تضاد أو تقابل ـ وبضدها تتميز الأشياء ، أم كان بين أجزائها توازن وسجع يعين على الحفظ لتساوي المصاريع في الطول، قال ابن رشد معلقا على هذا الأسلوب وهو يلخص كلام أرسطو عن الجملة الدورية: " والكلام بهذه الصفة لذيذ، وذلك أن الأشياء المتضادة تكون أعرف إذا وضع بعضها إلى حيال بعض، ذلك أنها تعلم من وجهين: بذاتها وبزيادة أي بمقايستها إلى الضد"، أو كانت مضارعة فتشابه أوائل الفصول ونهايتها يعين على الحفظ ويساعد على الفهم، ، أو قد يكون بها عطف لتساوي الحكم فييسر معرف الشيء بمساويه

٢ـ تثير الشوق وتمتع الوجدان: إذ هي عبارة عن لوحات تتعلق الأنفاس بأبياتها حتى تمامها، إذ إنها تميل إلى الأسلوب القصصي والنفس تميل إلى القصص، والحكايات الاستطرادية، والاستطراد ينفي ملل التعمق في الموضوع، وتقيس النظير بنظيره والمشابهة مرتبطة بنوازع الإنسان فهو يميل إلى تمثيل المعنوي بالحسي وما لا يعرف تفاصيله إلى ما يعرفها، فتسر النفس بازديادها فهما للشيء بتشبيهه بشيء تعرف تفاصيله.

٣ـ ألذ في السمع: إذ إن إظهار الصورة في ثوب الاستدارة أجمل من إظهارها غفلا قال ابن رشيق: " الكلام بهذه الصفة لذيذ، وذلك أن الأشياء المتضادة تكون أعرف إذا وضع بعضها إلى حيال بعض وذلك أنها تعلم من وجهين: بذواتها وبزيادة أي بمقايسها إلى الضد

٤ـ تسمح بطول النفس فتيسر تفصيل فكرة الشاعر ويعبر عن هواه وأشواقه ويثبت مهارته وحسن صناعته

٥ـ تتيح الفرصة لظهور الأسلوب القصصي.

٦ـ تثري المعنى بما يفيد من جوانب شخصة الشاعر وما يريد أن يتكلم عنه ويظهره في ثوب الاستدارة وتفيد في الربط بين الأشياء التي ليس بينها رابط فيعطي معرفة بعلاقة الأشياء بعضها ببعض، ربط أول الكلام بآخره.

٧ـ الصور والتشبيه: لكونها صور فهي وسيلة من وسائل التشبيه لكن فيها صنعة في تركيبها، ولذلك وجدنا د. الرباعي يسميه التشبيه الدائري، وبها صنعة في التعبير ولذلك ابن رشيق يسميه بالتفريع ، ووجدنا غيرها يسميها بالنفي والجحود، الاستدارة تحتوي على صور وتشبيه: فهي تستخدم الصورة كوسيلة من وسائل التشبيه وباستخدام الصنعة في التركيب تميز أسلوبها و ولذلك وجدنا د. الرباعي يسميه التشبيه الدائري ، وللصنعة في التعبير وجدنا ابن رشيق يسميها التفريع وابن منقذ يطلق عليه النفي الجحود، لكونه تشبيه غير معهود يختلف عن التشبيه العادي الذي عهدوه.

٨ـ ارتباط قواعد النحو بالإبداع : فنجد أن أسلو ب الاستدارة قائم على أن أحد شقي الجملة بعيد عن شقه الأول فيربط المعنى من الشق الأول إلى الشق الثاني، يظهر ذلك في ربط الأسلوب الاستداري، ففي الاستدارة في معرض المساواة وجدنا ما واسمها ثم بعد خبرها المسبوق بحرف الجر الباء ، وفي الاستدارة في

معرض التوكيد وجدنا بُعد جواب القسم عن أداة القسم وفعله، وفي الاستدارة بحدي المبتدأ أو الخبر وجدنا بعد الخبر عن المبتدأ وفي الاستدارة بحدي الشرط والجواب وجدنا بعد جواب الشرط عن أداة الشرط وفعله.

٩ ـــ استجابة لانبساط فكرة في الذهن أو صورة أو موقف شعوري يستغرق وقتا تتداعى فيه عناصر الاستدارة وترتبط أجزاؤها فسترسل الفكر والخيال حتى يصل إلى الغاية التي يكتمل عندها ذلك المعنى القائم بالنفس والموقف الشعوري في صورة متكاملة العناصر، يمكن أن تتمثل حين تنبسط صورة في الذهن أو فكرة أو موقف شعوري يستغرق وقتاً ما ، تتداعى فيه عناصر الاستدارة، وترتبط أجزاؤها، ويسترسل الفكر أو الخيال حتى يصل إلى الغاية التي يكتمل عندها ذلك المعنى القائم في النفس أو الموقف الشعوري في صورة متكاملة العناصر، متداعية الأجزاء، ويعمل عقل الفنان وخياله، وتدفقه العاطفي وذوقه في صياغتها صياغة حية، وإثرائها بالصور التي يرتبك بعضها ببعض برباط وثيق يجمعها في لوحة متناسقة.

شيوع الاستدارة في العصر الجاهلي:

وجدت استدارات عند كثر من شعراء العصر الجاهلي فلم تكن حكرا على الأعشى، ولكن وجدنا النابغة الذبياني يستخدم هذا الأسلوب في شعره وكذلك النابغة الشيباني، وأبو ذؤيب الهذلي ، وقيس بن الحدادية، وساعدة الهذلي، والخنساء، وعبيد بن الأبرص، ومتمم اليربوعي، وكعب بن زهير، أوس بن حجر، والمسيب بن علس، وحاجز الأزدي، وخفاف بن ندبة، وقيس بن الخطيم، وعنترة بن شداد، وطفيل الغنوي، لكن الأعشى فاز عليهم بقصب السبق حيث كثر هذا الأسلوب وتميز في شعره.

وربما كانت الاستدارة ضرورية لإظهار الارتباط في بعض الأغراض إذ إنها تيسر الحفظ وتربط السابق باللاحق وكذلك الوحدة الموضوعية في الأبيات، ولا يخفى أن الشاعر العربي لم ينس الاستدارة في شعره ولا قصصه.

وجد لفظ الاستدارة طريقه إلى بعض الباحثين المحدثين وإن تحرروا من التسمية فوجدنا مثل مصطلحات: الاستدارة التشبيهية، والتشبيه الدائري، وتشبيه الاستدارة.

المراجع والمصادر

١) ابن أبي الإصبع المصري (عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر، ٥٩٢هـ ـ ٦٥٤هـ)، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق د. حفني محمد شرف، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي (الكتاب الثاني).

٢) ابن أبي الإصبع المصري (عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر، ٥٩٢هـ ـ ٦٥٤هـ)،بديع القرآن، تحقيق د.حفني شرف، ط دار النهضة، مصر، الثانية.

٣) ابن النديم، الفهرست، ط الاستقامة، القاهرة، المكتبة التجارية.

٤) ابن خلف الكاتب، علي (ت: ٤٥٦ أو ٤٦٣هـ)، مواد البيان، تحقيق د.حسين عبد اللطيف، منشورات جامعة الفاتح بليبيا سنة ١٩٨٢.

٥) ابن ناقيا البغدادي (عبد الله بن محمد بن الحسين أبو القاسم، ٤١٠هـ ـ ٤٨٥هـ)، الجمان في تشبيهات القرآن.

٦) ابن خلكان، شمس الدين، تاريخ ابن خلكان .

٧) ابن رشد، تلخيص الخطابة، حققه وقدم له عبد الرحمن بدوي، الناشر وكالة المطبوعات الكويت، ودار القلم بيروت لبنان د ت، توقيع المقدمة في صيف سنة ١٩٥٩م.

٨) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، بتحقيق عبد السلام محمد هارون ط مكتبة الخانجي، مصر ط٣، سنة ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨١م.

٩) ابن معصوم المدني، السيد علي صدر الدين ، أنوار الربيع في أنواع البديع، ، حققه وترجم لشعرائه شاكر هادي شكر، ط مطبعة النعمان، النجف الأشرف سنة ١٣٨٩هـ ـ ١٩٦٩م.

١٠) ابن منظور، لسان العرب، ط دار المعارف، طبعة جديدة محققة ومشكولة شكلا كاملا ومذيلة بفهارس مفصلة، تولى تحقيقها:عبد الله الكبير وآخرون.د.ت.

١١) ابن منقذ، أسامة (ت: ٥٨٤هـ)،في كتابه: البديع في الشعر ونقده، تحقيق أحمد أحمد بدوي ، وحامد عبد الحميد، ط البابي الحلبي سنة ١٩٦٥م.

١٢) أرسطوطاليس، الخطابة "الترجمة العربية القديمة " ، حققه وعلق عليه: عبد الرحمن بدوي، الناشر: وكالة المطبوعات الكويت، ودار القلم بيروت سنة١٩٧٩.

١٣) إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ط دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، سنة ١٩٦٧.

١٤) إسماعيل، د.يوسف، التقطيع النظمي والتمفصل الدلالي، بحث منشور بمجلة التراث العربي، عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عدد ٨٦/٨٧ أغسطس ٢٠٠٢.

١٥) الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير(ميمون بن قيس) شرح وتعليق د.محمد محمد حسين ط دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، سنة ١٩٧٢م، وطبعة أخرى: تحقيق: لجنة الدراسات في دار الكتاب اللبناني، بإشراف كامل سليمان، ط دار الكتاب اللبناني.

١٦) البحراوي، د. سيد، التضمين العروضي والشعر العربي، بحث منشور بمجلة فصول م٧، ع٣،٤ أبريل وسبتمبر ١٩٨٧ ص ٩١-٩٧م.

١٧) البحراوي، د. سيد، موسيقى الشعر عند جماعة أبولو، دار المعارف ن القاهرة سنة ١٩٨٦م ص ١٩٦.

١٨) البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري

١٩) البطل، د.علي، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الأندلس، بيروت، سنة١٩٨٠م.

٢٠) البهبيتي، نجيب (١٩٠٨م - ١٩٩٢م)، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الأندلس ، بيروت، سنة ١٩٨٠م.

٢١) التفتازاني (سعد الدين مسعود بن عمر بن عبد الله، ت ٧٩٢هـ)، التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ومواهب الفتاح في شرح التلخيص، دار السرور، بيروت، لبنان،

٢٢) الجندي، د.علي، فن التشبيه، ط مكتبة الأنجلو المصرية سنة١٩٨٢.

٢٣) المكودي، أبي زيد سيدي عبد الرحمن، حاشية أبي العباس سيد أحمد بن محمد بن حمدون بن الحاج، على شرح الإمام أبي زيد سيدي عبد الرحمن المكودي، حاشية ابن حمدون الأندلسي على شرح المكودي على ألفية ابن مالك، وبهامشة تعليقات الناشر، طبعة جديدة منقحة ومصححة ومضبوطة بإشراف محمد بنيس، جزآن في مجلد، ط١ دار المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، سنة ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.

٢٤) حاوي، إيليا، نماذج في النقد الأدبي، ، دار الكتاب اللبناني ، سنة ١٩٦٩م.

٢٥) الحلي، صفي الدين (عبد العزيز بن سرايا بن علي السنبسي الحلي: ٦٧٧- ٧٥٠هـ)، شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق نسيب نشاوي، دار صادر بيروت سنة ١٩٩١.

٢٦) الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب.

٢٧) الدسوقي، د.عمر، النابغة الذبياني، ط دار الفكر العربي، القاهرة سنة ١٩٦٠م.

٢٨) ربابعة، د. موسى، التضمين العروضي في شعر الأعشى ، بحث ضمن كتاب له بعنوان| قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، طبع مكتبة الكتاني، ودار الكندي بالأردن سنة ٢٠٠١.

٢٩) الرباعي، د. عبد القادر، التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي ــ دراسة في الصورة ــ ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، تصدر عن جامعة الكويت ، ع ١٧ م ٥ ، شتاء ١٩٨٥م.

٣٠) زايد، د. عبد الرازق أبو زيد، المصطلحات البلاغية والنقدية في كتاب الطراز للعلوي، ط مكتبة الشباب القاهرة سنة ١٩٨٩.

٣١) الزجاج، إعراب القرآن ومعانيه، المنسوب للزجاج،

٣٢) زكي، د. أحمد كمال، شعر الهذليين في العصر الجاهلي والإسلامي، دار الكتاب العربي ، القاهرة، سنة١٩٦٩م.

٣٣) الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر (٥٣٨هـ)، المفصل في صنعة الإعراب،حققه وعلق عليه د. محمد محمد عبد المقصود، د. حسن محمد عبد المقصود، تقديم أ.د. محمود فهمي حجازي، ط دار الكتاب المصري ، ودار الكتاب اللبناني سنة ١٤٢١هـ =٢٠٠١م

٣٤) الزمخشري، محمود بن عمر، الجبال والأمكنة والمياه، تحقيق د. أحمد عبد التواب عوض، نشر دار الفضيلة ١٩٩٩م.

٣٥) الزنجاني (عبد الوهاب بن إبراهيم بن عبد الوهاب الخزرجي (ت: ٦٥٥هـ ــ ١٢٥٧م)، معيار النظار في علوم الأشعار

٣٦) الزيات، أحمد حسن، دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، سنة١٩٤٥.

٣٧) ضيف، د.شوقي، العصر الجاهلي، ط١٢ دار المعارف،سنة ١٩٨٨م

٣٨) العالم، د. إسماعيل أحمد ١ــ التشبيه الدائري في الشعر الأموي وموازنته بالشعر الجاهلي، بحث منشور بمجلة التراث العربي عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عدد٧٩ أبريل ٢٠٠٠م.

٣٩) العالم، د. إسماعيل أحمد، من جماليات تشبيه الاستدارة في الشعر الأموي، الغزل بالمرأة نموذجا، بحث منشور بالمجلة العربية للعلوم الإنسانية، تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، العدد ٧٨ ربيع ٢٠٠٢.

٤٠) عبد الرحمن، د.نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن سنة ١٩٧٦م.

٤١) العلوي، يحيى (ت:٧٢٩هـ)، الطراز، ط المقتطف، مصر، سنة١٩١٤م.

٤٢) غازي، د. السيد، الأخطل شاعر بني أمية،

٤٣) الفريح، د.سهام عبد الوهاب، الأعشى ومعجمه اللغوي، مجلس النشر العلمي جامعة الكويت، سنة ٢٠٠١م.

٤٤) الفيروز آبادي، (مجد الدين محمد بن يعقوب الشيرازي)٧٢٩ــ ٨١٧)، القاموس المحيط، نسخة مصورة عن الطبعة الثالثة للمطبعة الأميرية سنة ١٣٠٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٤٠٠= ١٩٨٠.

٤٥) فيصل، شكري (١٩١٨ــ ١٩٨٥م)، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ط جامعة دمشق، سنة ١٩٦٢م، ص١٧٧

٤٦) الفيومي، أحمد بن محمد بن علي المقري(ت: ٧٧٠هـ)، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، ط المكتبة العلمية ، بيروت ، لبنان،د.ت.

٤٧) القيرواني، ابن رشيق (الحسن بن أبو علي، ٣٩٠ــ٤٥٦هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط دار الجيل، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، ط٥ سنة١٤٠١هـ ــ ١٩٨١م.

٤٨) لاروس، معجم لاروس (pe'reade)

٤٩) المبرد (محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الثمالي الأزدي، : ٢١٠ــ٢٧٦ هـ)، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، والسيد شحاتة، ط مكتبة نهضة مصر سنة ١٩٥٦م.

٥٠) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (صبي).

٥١) المراغي، أحمد مصطفى، علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار القلم بيروت،ط٢ سنة ١٩٨٤م.

٥٢) مطلوب، د. أحمد، معجم المصطلحات البلاغية

٥٣) النجار، د.أحمد محمد، الاستدارة في البيان العربي، كتاب تحت الطبع بمكتبة الآداب بمصر.

٥٤) نوفل، د.يوسف، بينات الأدب العربي في الدراسات المعاصرة ، د.يوسف حسن نوفل، دار المريخ سنة ١٩٨٤م.

٥٥) النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب: ٦٧٧ــ ٧٣٣هـ)، نهاية الأرب في فنون الأدب، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية مع استدراكات وفهارس جامعة.د.ت.

٥٦) الهاشمي السيد المرحوم أحمد (أحمد بن إبراهيم بن مصطفى: ١٢٩٥ــ١٣٦٢هـ = ١٨٧٨ــ١٩٤٣م)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط دار الفكر بيروت سنة ١٩٧٨م.

٥٧) الهلالي، هادي عطية مطر، الحروف العاملة في القرآن الكريم.

٥٨) اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت سنة ١٩٨٠.

البناء الدرامي
في شعر معين بسيسو الغنائي

د. كمال أحمد غنيم(*)

(*) أستاذ مساعد في الأدب والنقد – الجامعة الإسلامية – غزة.

ملخص*

يرصد البحث ظاهرة بروز البناء الدرامي في شعر (معين بسيسو) الغنائي، ابتداءً من منتصف الستينيات، مما مهّد لكتابته المسرحية الشعرية عام ١٩٦٩ .

ويثبت البحث نجاح بسيسو في توظيف العناصر الدرامية كأداة فنية متميزة في شعره، وذلك من خلال استقصاء: الفكرة، والحبكة، والحوار الدرامي بنوعيه الخارجي والداخلي (الديالوج والمونولوج)، والبطل الدرامي، والحدث الدرامي، والمفارقة، والجوقة.

كما رصد البحث ظاهرة تكامل القالب المسرحي في بعض قصائد الشاعر.

Abstract

This research sifts through the dramatic structure of Mo'een Bsaisso's lyrical poetry, starting in mid sixties, a fact that paved the way to his verse drama in ١٩٦٩.

It also proves that the poet was successful in employing the elements of drama as remarkable artistic means in his poetry, through investigating its theme, a plot, dramatic dialogue, monologue, dramatic hero, dramatic action, irony and the chorus.

Furthermore, the research studies the unity of some of Bsaisso's poems' dramatic forms .

علاقة الشعر بالمسرح قديمة، حيث بدأ المسرح شعرياً، واستمر كذلك لفترة طويلة، وكان الشعر مصطلحاً خاصاً بالمسرح والملحمة، حتى ظهرت الرومانسية فأعطت الشعر معنى الغنائية إلى جانب المسرح، إلى أن استقل المسرح، وأصبح فنا مستقلاً، يعتمد النثرَ لغةً وأداة إبداع، لكن التواصل بين المسرح والشعر ظل متصلاً، فكتب بعض الأدباء مسرحهم شعراً ولا يزالون، كما أن القصيدة الغنائية راحت تحاول استعارة عناصر المسرحية؛ للتعبير عن الواقع، بشكل يتجه نحو النضج، والرغبة في توظيف كل ما من شأنه السمو بالجانب الفني فيها(1).

وعلى الرغم من أنه ليس من شأننا هنا أن نبين أدوار تطور الإبداع الفني ومراحله، فإن العديد من الأدباء يرون أن الشاعر كلما ازداد نضجاً؛ ازدادت قدرته على الخروج من إطار مشاعره الذاتية إلى الإطار الموضوعي(2)، حيث يرى (عز الدين إسماعيل) أن جميع الأنواع الأدبية ترنو إلى

الوصول لمستوى التعبير الدرامي، مشيراً إلى أن الكاتب المسرحي الحق هو شاعر وقصاص في الوقت نفسه، كما أن فن القصيدة قد تطور حتى وصل إلى ما يسمى "القصة الدرامية"، وهي أرقى أشكال التعبير القصصي، لأنها لم تعد مجرد قطاع طولي في الحياة، بل صارت في الوقت نفسه قطاعاً عرضياً، كما تطور الشعر من الغنائية الصرف إلى "الغنائية الفكرية"، ويعزو (عز الدين إسماعيل) هذا التوجه الدرامي إلى بواعث أهمها وعي الشعراء الناتج عن ثقافتهم العصرية، أو من طبيعة ظروف الحياة التي يعيشونها وتعقيداتها([٣]).

ونحن إذ نلتقي اليوم بشعر "معين بسيسو"([٤])؛ نواجه هذه الحقيقة مجسدةً بشكل واضح، إذ أن المطلع على تطور الرؤية الشعرية عنده؛ يلاحظ توجهه الناضج للتخلص من المباشرة والخطابية، واتجاهه نحو الصورة المركبة، القائمة على استخدام أدوات فنية أكثر عمقاً، تتوازى مع درامية الواقع، واطّراد الصراع القائم بين ذات الشاعر ودائرة الموضوع المتسعة لتشمل هموم الذات فالمجتمع فالعرب فالإنسانية جمعاء.

وقد باتت أعمال معين منذ منتصف الستينيات تتجه نحو المسرح بشكل قوي، ولا أخفي أنني كنت أبحث في البداية عن مؤثرات مسرح معين في شعره، حتى تبين أن شعر معين هو الذي قاده إلى المسرح، حيث بدأت العناصر الدرامية تتبلور في قصائده الغنائية في السنوات القليلة التي سبقت عام ١٩٦٩م، حيث انبعثت هناك مسرحيته الأولى "مأساة جيفارا"، وتبعتها مسرحية "ثورة الزنج" عام ١٩٧٠م، ثم "شمشون ودليلة" عام ١٩٧١م، ومجموعة من القطع المسرحية نُشرت عام ١٩٧٣م([٥]).

وقد ظهر ذلك في مجموعاته الشعرية الثلاث التي سبقت أول عمل مسرحي، وهي: (فلسطين في القلب) عام ١٩٦٥م، و(الأشجار تموت واقفة) عام ١٩٦٦م، و(قصائد على زجاج النوافذ) عام ١٩٦٩م، وتمثّل ذلك أكثر ما يكون في عدة قصائد، منها:" أسطورة غيلان الثلج"، و"تحت وسادة شاعر ميت"، و"مقامة إلى بديع الزمان"، و"قصيدة من فصل واحد"، و"قصيدة فوق الجدار"، ثم توالى الأمر بعد ذلك في مجموعاته التالية، التي تزامنت مع كتابته المسرحية، أو التي جاءت بعدها.

ومن الواضح أن الشاعر قد اعتمد العناصر الدرامية في العديد من قصائده من خلال عدة محاور، تمثلت في الفكرة والحبكة والحوار والمفارقة والحدث والصراع والشخصية والجوقة، وهو ما سنحاول استقصاءه في هذا البحث.

الفكرة:

لكل مسرحية فكرة أو هدف، يحاول الكاتب أن يبرهن عليه من خلال تفاعل الأحداث وصراع الشخصيات، والفكرة هي المقدمة المنطقية للمسرحية، كما سمّاها "لايوس إيجري"، وهي المقدمة التي يهدف كل شيء في المسرحية من فعل أو أقوال أو حركة أو تصوير للمشاعر بالكلام أو الرمز أو الإيحاء إلى إثبات صحتها، والبرهنة بالدليل على أنها الحق([٦]).

وتدور قصيدة "مقامة إلى بديع الزمان" حول مقدمة منطقية هي: "فساد الواقع السياسي العربي"، أما قصيدة "مأساة الدب مراد" فتقدم فكرة: "معاناة الشعوب العربية ودفعها ثمن الاستكانة في كل الأحوال".

أما قصيدة "السيف على العنق" فيدور مونولوجها حول فكرة: "الثبات على المبدأ مهما كان الثمن"(٧)، وقد تخيل فيها الشاعر صورة درامية متوترة، تتمثل في هذا الفدائي المقبل على المعركة، في ظل ظروف مؤلمة، ومعاناة هائلة، حيث يستبق الزمان، ليمنح أخاه صورته، وهو مهيأ للذبح، وقد فرض عليه الأعداء الخضوع وطلب الصفح، فيحثه على عدم الرضوخ، ويدفعه إلى القبول بالتضحية لا القبول بالذل، وتأتي المكابرة هنا من خلال مطالبة الأخ برفع الرأس، ومشاهدة الذبح بثبات، ورؤية الدم الذي يرشح من السيف؛ ليكون هذا المشهد دافعاً له على التواصل، والمثابرة على القصاص، والمطالبة بالحق.

ومن الواضح أن هذه اللوحة الدرامية، بشخصياتها وأحداثها وصراعها، تكرس الفكرة التي يريدها الشاعر، وتتمحور حولها، فالفكرة هي المنبع الذي ينطلق النص منه، وتتبنى القصيدة الدرامية عليه، حتى تصل إلى مصبها عند المتلقي، بعد أن يستكمل كل عناصرها وبنائها، فتصل إليه خلاصتها متمثلة في الفكرة الرئيسة ذاتها، على الرغم مما قد يحيط بها من عناصر درامية كثيفة، تمنح أكثر من إشارة، لأكثر من فكرة جانبية، تمثل روافد للفكرة الرئيسة.

الحبكة:

هي التخطيط العام للمسرحية، أو الطريقة التي يرتب بها الكاتب أحداث مسرحيته، وينظمها حتى تكوّن فيما بينها وحدة فنية عضوية، وهي كلمة مرادفة للبناء الفني في المسرحية، ويرى فيها أرسطو البناء الذي يتكوّن من بداية ووسط ونهاية ترتبط ببعضها في علاقة حتمية وعضوية(٨).

ويتضح نضوج الحبكة عند الشاعر في أكثر من قصيدة، من ذلك قصيدة "مقامة إلى بديع الزمان"(٩)، التي استعار لها ثوباً تراثياً، يشير إلى عهد بديع الزمان الهمذاني صاحب المقامات الشهير، الذي امتلك حساً درامياً، ينسجم مع ما رسمه الشاعر هنا، فكأنه يضيف إلى مقامات بديع الزمان الهزلية مقامة جديدة، تربط بين الماضي والحاضر، وهو ينظم قصيدته ذات المسحة الدرامية، ويخطط لشخصياته، والأحداث المحيطة بها، فيختار المكان (مجلس السلطان)، ويختار الزمان (شمس الرابع من رمضان)، ويختار بداية الحدث من نقطة متقدمة، تسترجع الأحداث السالفة، مناط الصراع والاختلاف، ويمنح الشخصيات ألقاباً، تنسجم مع واقعها المشوّه: (وأواء النطاح، خفاش بن غراب، الشيخ الواثق بالله ابن مضيق)، ويجعل ذروة الصراع وعقدة الأحداث في موقف المفتي "وأواء" ومدى مرونته وقدرته على وضع الحلول الملائمة، وتوضح الخاتمة المفاجئة مدى براعة الشاعر في نسج خيوط حبكته، التي توشك أن تتجمع كل عناصرها لخدمة الفكرة الرئيسة، دون الانشغال بحبكات

ثانوية تجر الشخصيات والأحداث بعيداً، مستفيداً في تمتين حبكته من بعض الشخصيات الغائبة، مثل: "وطفاء، وأحد الغلمان" للهروب من تصوير أحداث لا يمكن وضعها على خشبة المسرح الوهمية، وظلت التفاصيل الصغيرة مثل "قسم السلطان لوطفاء، وصياح الديك"؛ تخدم الحبكة وتسهم في متانة نسجها، لتعزيز الفكرة المعتمدة على المفارقة.

الحوار الدرامي:

الحوار هو الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر، ويطلق على كلام شخص واحد لنفسه، وقيمة الحوار في المسرح تكمن في دفعه إلى تطوير الحدث الدرامي، والتعبير عما يميز الشخصية من الناحية الجسمانية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية، وقد ظهرت اتجاهات حديثة في استخدامه لمجالات كلامية هدفها التعبير عن قيم فكرية(١٠).

وفي قصيدة "لقاء مع الرجل الذي كان اسمه هو" يوظف معين الحوار الدرامي لإبراز الصراع بين البطل والأسطورة، فالبطل (هو) متلهف على متابعة الواقع الذي تركه مضحياً بروحه في ثورة ضد الظلم (الأسطوري)؛ الذي يخشى الكثيرون من مواجهته، وينجح الشاعر في تصوير مخاوف الواقع والممارسات الأمنية من خلال الإشارة إلى رفع صوت المذياع، الذي يحاول أن يشوش به على أعوان الظلم، أولئك الذين يحاولون استراق السمع إلى الكلمات:

هو: ما هي أخبار الأرض...؟
- : معذرة فالأرض تدور
ومصر تدور هي الأخرى
لكن...
هو: لكن ماذا؟!...
لا تدفن في صدرك سرا
-: هل أرفع صوت المذياع...؟
هو: لا ...أنت هنا آمن
قل ما شئت...
-: توشك أن تصبح أسطورة(١١)

فالحوار الدرامي هنا نجح في تصوير الواقع، ورغبة البطل في التمرد الدائم على الخوف، وتقود العبارة الأخيرة إلى تطور الحدث، فالشاعر يرى نفسه وتضحياته تتحول إلى أسطورة جديدة، تبقى مجسدة لمعاني المستحيل في القدرة على التغيير، أو تبقى مكرسة لجوانب الضعف والعجز لدى الجماهير، وهذا يقود -من خلال الحوار- إلى تفسير عودة البطل، ورغبته في متابعة الواقع الذي

ضحى من أجله، وتصحيح مفاهيم المجتمع عن تضحيات الأبطال، مما يعني التحريض المبطن على مواصلة طريق البطل، واستمرارية الثورة وتقديم التضحيات:

هو: هذا لا يفرح قلبي أبدا...
يتكرني من يجعل مني أسطورة
فأنا لست على الحائط صورة

....

-: وضريحك...

هو: (مقاطعا)
هذا ما أصبح يشغلني
فأنا أرفض أن يصبح مصباح علاء الدين
يفركه العاجز...
أو طائر رخ يتعلق بجناحيه
المتكل على غير يديه...

... ...

أهنالك شيء آخر...

-: أخشى أن تصبح شيئا
فوق الإنسان...

هو: حين يحب الله ملاكا
يجعل منه إنسانا

-: موتك فاجأنا
كان عذاب العمر

هو: بل كان هو الثورة...
"يوليو آخر"
ثورة إنسان ضد الأسطورة

(ستار)(١٢)

، وبذلك استطاع الشاعر أن يبرز مخاوف الجماهير بطريقة درامية نابعة من الحوار الخارجي بينه وبين البطل، كما استطاع أن يرسم لنا صورة أكثر وضوحاً لجوانب شخصية البطل النفسية والفكرية، قد يكون تأثيرها أكبر من مجرد تسطيح هذه الشخصية من خلال الإشادة بها بصورة تقليدية تقوم على المباشرة.

والحوار هنا يعتمد لغة الشعر، الموشاة بالموسيقى، والمعتمدة على الخيال والتصوير، وتوظيف التراث، من ذلك بروز مفردات الأساطير: "مصباح علاء الدين، وطائر الرخ..."، وتداعى أسلوب

الحكمة: "حين يحب الله ملاكا يجعل منه إنسانا"، وعلى الرغم من النَّفَس الشاعري المهيمن على النص نسبياً؛ إلا أن درامية الحوار أطلت هنا بقوة ووضوح، بين أسئلة البطل وأجوبة محبيه، وعدم نسيان تفاصيل الواقع الصغيرة، مثل: مراقبة المخبرين، وإمكانات التحايل عليها برفع صوت المذياع، ومثل مظاهر احترام الشهداء والأبطال، من خلال صورهم المرفوعة على الجدران.

فهذه التفاصيل وتلك الأسئلة أظهرت واقعيةً، تضاهي واقعية حوار الناس في الحياة اليومية، لكن من الواضح أنها تميزت عن الواقع بعدة أشياء، ليس من خلال وجود متكلم خارج إطار الواقع؛ هو البطل الشهيد العائد وحسب؛ بل من خلال هذا التكثيف المتمثل في الحوار، والبعد عن الهلهلة، والتلعثم، فهو حوار جاهز معدّ، لا مجال فيه للاستطراد أو تجاوز الموضوع، أو التردد، نجح الشاعر هنا في إبعاد الغنائية المتدفقة عنه، من خلال قصر العبارات المتبادلة بين الشخصيات، وإبراز الفكرة من خلال الحوارية، لا من خلال انفراد شخصية من الشخصيات بحوار فردي أطول من اللازم.

وقد وظف الشاعر الحوار الدرامي الداخلي أو (المناجاة)؛ ليخلص من خلاله إلى بؤرة الفعل والحدث في نتيجة تحسم الصراع، أو تحرض على مواصلة المواجهة، ففي قصيدة "أسطورة غيلان الثلج" يصطدم الصياد بواقع غريب يتمثل في غيلان الثلج القادمة، التي تبلع الشمس وتغرق الفضاء في ظل أسود كالليل، لكن صوتاً داخلياً ينبع من ذات الصياد يدعوه إلى عدم الاستسلام والثورة على غيلان الثلج المقرورة، بعيونها الزلفية ومخالبها الرملية، ويأخذ بيده إلى طريق تحرير الشمس، القائم على تحطيم ضلوعها بالفأس:

غيلان من ثلج،
يدفعها الموج،
للشاطئ صياد يصرخ:
أين الشمس؟...
- لا تفزع...
أنا لم أسمع
عن أي سماء،
يتخشب فيها الغيم،
... ...
شمسك في أضلع غيلان الثلج
أطلعها بالفأس،
تتفجر والغيلان،
تتكسر كالعيدان،
من زبد ودخان(١٣).

فالصياد يمثل هنا الشعب الذي يواجه أعداءه وحيداً دون مناصرين، والحوار هنا يعتمد تقنية المونولوج أو المناجاة، ليكرس أجواء النص، من وحدة وضعف وخذلان، في مواجهة طغيان الغيلان الثلجية، وهي أجواء تشبه أجواء صياد أرنست همنجواي، الذي يواجه السمكة الكبيرة وحده(١٤)، فيلجأ إلى المناجاة ومحاورة من لا يستمع إليه.

وقد أوهمنا الشاعر في بداية النص أن الصياد يحاور شخصاً آخر، من خلال صراخه المتسائل عن الشمس، الذي يعبر عن الفزع لأول وهلة، لكن صوته الداخلي الحكيم، جاء معبراً عن أفكاره ومشاعره، التي لا يوجد شخص آخر يحاوره حولها، فجاء حواره مع نفسه بصوت مسموع تعويضاً عن غياب الحوار مع شخصيات أخرى، وكان الحوار الداخلي هذه المرة ممعناً في مواساة النفس، وحثها على الصمود والمواجهة، فالغيلان ثلجية قد لا تحتمل أضلعها ضربات فأسه، والغيلان هنا وهمية، كسحب الغيم العابرة، التي سرعان ما تزول، والحقائق لا يمكن قلبها بسهولة، فالثلج لا يصبح لآلئ جميلة صلبة قوية، والنجوم الجميلة العالية لا يمكن أن تتحول بسهولة إلى فحم متساقط، وشمس الحقيقة تكمن في تحطيم أضلاع الغيلان، فلا حرية دون مقاومة، ولا حرية دون زوال القيود والأغلال.

البطل الدرامي:

يشكل البطل الشخصية الارتكازية في المسرح، وهو العمود الأساسي الذي تدور حوله رحى الوقائع، ويرى أرسطو أن البطل المأساوي إنسان وسط ليس صالحاً صلاحاً مطلقاً، أو فاضلاً فضلاً كاملاً، فهو لا يخلو من العيب، وعندما يسقط سقوطه المأساوي لا يسقط بسبب رذيلة أو فسق لكن بسبب هذا العيب، أو بسبب خطأ التقدير(١٥).

ويرسم لنا معين في قصيدته "تحتَ وسادة شاعر ميت" مأساة شاعر غرس ريشته في محبرة السلطان طمعاً وخوفاً دون أن يقدر عاقبة هذا العمل، على الرغم من أنه مجبول على رفض الظلم والهوان، لكنه يصطدم بواقع السلطان؛ مجونه، واستهتاره، وبغيه، حيث يقتلع السلطان عيون الشاعر عندما يهجو مغني السلطان الأعور، ولهذا يندفع الشاعر إلى مصيره المأساوي، ليعاقب نفسه على سوء تقديره، حيث يختار الموت؛ تاركاً وصيته وحكايته في رسالة تحت وسادة موته:

آكل يا مولاي لساني،
تهجرني قافية الهمزة والراء
أحلف بكلاب الصيد،
على بابك والشعراء،
كالخيل مسرجة بقوافيها،
ملجمة بالأوزان

ما قلت بأنك في مجلس أنسك

ترقص عريان

تشرب في نعل الجارية،

وتلقي التاج على رأس مهرجك السكران

تسقط في مخلاة جوادك عيناي

إن كنت هجوت،

مغنيك الأعور مولاي(١٦)

ومعين لم يجعل بطله هنا أسطورياً، بمعنى أنه أخضعه للضعف البشري الذي قاده إلى الخطأ، ومن ثمّ إلى النهاية المأساوية القائمة على الثورة والتمرد ورفض الواقع المغلوط، وبطله -في الغالب- يواجه سطوة الحاكم الحقيقي، أو مرادفاته الرمزية.

وهو في قصيدة "قصيدة فوق الجدار" يشكّل شخصية بطله الدرامي (الشاعر)؛ من خلال صدوعه برفض ظلم الحاكم (لويس الأول، ولويس الحادي والعشرين)، ليواجه ممارسات القتلة، ويحكم عليه بمحو القصيدة بيديه، ووجهه وجسمه، لنصل إلى نهاية مأساوية، تتمثل في ذوبان الشاعر مع بزوغ راية الأمل متمثلة؛ بتصميم الشاعر؛ وببقاء كلمة وحيدة تصعب على المحو هي كلمة (لا):

-امسح بلسانك ما بقي على الجدرانْ...

(ذاب لسان الشاعر.

بقي من الشاعر وجهٌ.

بقي من الشاعر عينانْ)

- "امسح وبوجهك آخر بيت..."

(وكمروحة راح الوجه يدور...

راح الوجه يذوب...

راح الوجه يذوب...

سقط الشاعر...

سقط وبقيت فوق الجدران المفروشةِ

كالنطع الأسود: "كلمة لا"

"لا" للويس الأول، ولويس الحادي والعشرين"

"لا" للزنزانة، لمقص رقيب السلطان

والسكين) (١٧).

وقد جعل الشاعر بطليه في القصيدتين من الشعراء؛ لأن الشعر في وجدانه يعادل موضوعياً الإحساس المرهف بالحق، وقد وضعهما في محك التجربة، فكلاهما يواجه الموت، وفق معيارين، معيار الرضوخ للواقع، ومعيار رفض الواقع والتمرد عليه.

فالأول في قصيدة "تحت وسادة شاعر ميت"، قبل بمعادلة الموت منذ أن أكل لسانه، ورضي بدينار النحاس، وتعايش مع واقع مولاه الفاسد، فكان الموت مصيره، وإن استيقظ ضميره، وترك رسالته تحت وسادته، ليبرّئ ذمته.

والثاني في "قصيدة فوق الجدار" أدرك الحقيقة منذ البداية، وآثر التعذيب والاعتقال على القبول بالواقع الفاسد، وكانت قصيدته قاسماً مشتركاً مع الأول، فهو يسجل وصيته على جدار المعتقل، ليتوارثها الأبطال، ولتكون حافزاً مؤرقاً لهم على الصمود والثبات، وتتفاقم مأساته باكتشاف قصيدته، فيطلب منه الحراس مسحها بيديه ووجهه ولسانه، في شكل رمزي، أقرب إلى الأساطير، يستمد القدسية من حكاية حصار المشركين لمحمد -صلى الله عليه وسلم- وأصحابه، إذ تأكل الأرَضة ورقة قريش، ولا يبقى منها إلا عبارة: "باسم الله"، ولا تبقى من رسالة الشاعر إلا كلمة: "لا"، ويموت؛ لتبقى كلمة "لا" وحدها، تمثل جوهر قصيدته، وتظل باقيةً على الجدار، شاهدةً على ما حدث له، مواصلةً التحريض بالفعل، والقول الموجز.

ويرسم معين بسيسو البعد النفسي لبطليه، في القصيدتين، فالأول نقي أصابه الضعف، واستطاع تجاوز هذا الضعف، أما الثاني فهو صلب عنيد من البداية، وقد خضع نسبياً تحت وطأة التعذيب بمسح ما كتبه، لكنه ترك حكايته وموجز قصيدته متأججين، ليكون الشعر في الحالتين معادلاً موضوعياً للحق، ووجوب المقاومة من أجله، وتواصل عطائه وبذله.

ويلعب البعد المادي في رسم الشخصيات دوراً هاماً في إبراز البعد الدرامي، إذ أن الشاعر الأول أعور، يفقد إحدى عينيه في أثناء لهو السلطان، وفي ظروف وصف واقع حاشية السلطان وصفاً عابراً، مفعماً بالمزاح، فالإشارة إلى العَوَر الذي أصاب المهرج، تفسيرها عند السلطان أنها محاولة للتمرد، والمس بكيانه المشوه، الذي يعتمد عليه، وأما الشاعر الثاني؛ فقد أخذ بعداً مادياً خارجاً عن الواقع، فيداه تذوبان وهو يمسح أبيات قصيدته، ولا يبقى لسانه ووجهه؛ يذوبان ولا يبقى إلا العينان، والذوبان التدريجي هنا ذوبان رمزي، يشير إلى مساحات الحصار، التي تعاني منها الكلمة على أرض الواقع.

أما البعد الاجتماعي، فقد لجأ فيه بسيسو مع الشاعر الأول إلى الأجواء التراثية، من خلال مفردات: "دينار النحاس، والسلطان، وكلاب الصيد، ووقوف الشعراء على باب السلطان، والخيل المسرجة، ومجلس الأنس المناظر لمجالس ألف ليلة وليلة"، ومن الواضح أن الرمز هنا ينسحب على كل الأزمنة، وكل العصور.

أما الشاعر الثاني فقد لجأ معه بسيسو إلى الأجواء الحديثة من خلال مفردات: "لويس الأول، ولويس الحادي والعشرين، والجدران، والقفازات..."، وإن كان هذا التحديد قد لجأ إلى التاريخ الأوروبي؛ فإنه يشير بقوة إلى الانتماء لجميع عصور الظلم والفساد.

الحدث الدرامي:

الحدث الدرامي هو كل واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي زمان المسرحية ومكانها مساهمة في تشكيل الحركة الدرامية(١٨)، ويرى أرسطو أن بداية الحدث الدرامي لا يجوز افتراض أن شيئاً آخر يمكن أن يسبقها، ونهاية الحدث الدرامي لا يجوز افتراض أن شيئاً آخر يمكن أن يلحقها، كما يشترط في الحدث الدرامي أنه يشكل كائناً عضوياً، لو حُذف منه جزء اختل الكل، كما أنه إذا أمكن حذف جزء منه دون وقوع خلل كان ذلك الجزء أولى بالحذف(١٩)، وقد أكد على أن كل ذلك يصاغ في شكل حدثي لا في شكل سردي، من خلال أفعال الممثلين، وكلمات النص، والفعل الدرامي النفسي، النابع من أقوال وأفعال الممثلين(٢٠).

ويتبلور الحدث في خطه العام من خلال الصرع الدرامي بين إرادتين، تحاول إحداهما هزيمة الأخرى، ولا يعني ذلك بالضرورة أن الصراع يقوم بين طرفين متناقضين بشكل كامل، إذ قد يكون بينهما وجوه تشابه أكثر من وجوه الخلاف، وقد يكتشفان هذا التشابه أو ذاك الخلاف بينهما في مرحلة متأخرة من المسرحية(٢١).

وقد جعل معين بطل قصيدته الدرامية "تحت وسادة شاعر ميت" ، ينجذب نحو السلطان الذي يجسد رغبته في الدنانير:

غرس الشاعر ريشته في محبرة السلطان

الريشة قد ذبلت،

والشاعر قد مات،

دينار نحاس، تحت وسادته،

وكتاب(٢٢).

ولكنه اكتشف في أثناء انغماسه بحضرة السلطان الثمن الباهظ الذي يكلفه (دينار نحاس)، مما صدمه بواقع؛ يتناقض مع ظنونه، ويدفعه إلى نهاية مأساوية، لا مجال لشيء يُذكر بعدها.

وتظهر عملية الانتقاء القائمة على الاختيار والعزل، فالشاعر يلخص الأحداث السلفية في السطر الأول، ويبدأ من ذروة الحدث؛ بل من نهايته: "ذبول الريشة، وموت الشاعر"، ثم يسترجع من خلال كتاب الشاعر الأحداث الصاعدة، التي قادته إلى ذلك المصير، ويتصاعد الحدث، مبرزاً احتدام الصراع، فالجفاف الروحي يصيب الشاعر منذ انتسابه إلى حاشية السلطان، وتهجره القوافي والأشعار، وهو يرى الشعراء ملجمين، والسلطان ينتهك الحرمات، في مجالس أنس مجنونة، منسلخة عن واقع الشعب.

وتتطور الأحداث عندما يهجو الشاعر المهرج الأعور السكران في أثناء رحلة صيد، فيدفع عينه ثمناً لهذا الهجاء المازح، ومن الواضح أن النهاية المأساوية، فسرت البداية الدامية، فإضاءة

الحقيقة، ويقظة الضمير، ولحظة حساب النفس؛ كانت كلها قاسية على الشاعر، الذي آثر النطق بالحقيقة، والموت المشرق، الذي يضيء جوانب الواقع القاتم.

والأحداث كما نلاحظ مترابطة، يمسك بعضها برقاب بعض، فلا يسهل شطب سطر من سطورها، ولا يسهل أن يحدث قبل بدايتها شيء، ولا بعد نهايتها حدث. وهو يحاول أن يتجنب الأحداث العنيفة، فيلخص موت الشاعر بكلمة (مات) وحدها دون تفاصيل، لكن حدث اقتلاع عين الشاعر الذي يثير النفور، ويبرز حدة المفارقة؛ يأبى إلا أن يفرض نفسه على الشاعر؛ ليكون البارقة أو الومضة، التي تنتهي بها قصيدته الدرامية، والتي لا يسهل أن ينتهي بغيرها، ولا أن يتم تجاوزها.

وقد يلجأ معين بسيسو إلى توظيف بعض الأشكال التراثية، مثل المقامة بما تحمله من بذور درامية، لكنه يبدأ الحدث الدرامي من لحظته المناسبة، من ذلك قصيدة "مقامة إلى بديع الزمان"، حيث يحدد الزمان والمكان: **(كنا في مجلس مولانا، في شمس الرابع من رمضان)**(٢٣)، بما في ذلك من أهمية توضح خطورة ما سيجيء بعدها، ويسأل السلطان عن الفقهاء المنتظرين ببابه، ليمثل بين يديه الفقيه "وأواء النطاح"، ويستفتيه؛ بل يأمره بالإفتاء في قضية خطيرة، تتعلق بالسلطان وليلته مع أحد الغلمان، ويجود النطاح بفتواه المتوقعة:

– من يقعي خلف الأبوابِ،
من الفقهاء، من الشراحْ
– مولانا في بابك عبدك وأواء النطاح
(مولانا عطس ثلاثاً يرحمه الله،
وانتصبت أذناه.)
– إليّ بوأواء النطاح...
(وانزلق الشيخ من الباب،
وبرك أمام السلطان
مولانا كفاً في كف ضرب
وهمهم): – يا وأواءْ...
أقسمت ثلاثا للجارية الرومية وطفاءْ
أن أطرق مخدعها،
ضلت قدمي، واختلطت في عيني الأبواب
وصحوت مع الديك، فإذ بي،
أتمدد في ثنبي،
في حجرة أحد الغلمان
(وتنحنح، بسعل، حوقل

وأواء النطاح وصاح:)

- ليس على مولانا السلطان جناح

فالقسمة غلبت، والعبرة في النية

لا أين تسير القدمان...

وسواء، في المخدع إنس أو جان

والذنب على الجارية

فلو وضعت في باب المخدع مصباح

ما ضلت قدما مولانا

والله تعالى يعلم والسلطان...

وخازن بيت المال(٢٤)

ومن الواضح أن معين قد نجح في صياغة الحدث الدرامي بالحوار السابق الذي لا مجال لحذف جملة من جمله، حيث يتطور الحدث من خلال حديث الشخصيات ومن خلال أفعالها، التي نجحت في إظهار الفعل الدرامي النفسي، حيث يعطس السلطان، وتنتصب أذناه في انتظار الفتوى الحاسمة، كما يهمهم بحديثه كي يظهر التردد في طرح المسألة، مما يوحي بخجل مصطنع، ورغبة في إعطاء المبررات الوهمية المستدرجة للمفتي الهمام، ويستعد وأواء للفتوى بالحوقلة والبسملة، ليعلنها بشكل مدوٍ لا تردد فيه، فكلامه محض صياح، يقابل همهمة السلطان، مما يوحي بوقاحته ورغبته الصارخة في اكتساب مودته بأي ثمن.

ويلتزم الشاعر هنا بتطور الأحداث، وفق المنحنى الدرامي الأرسطي الملتزم بالوحدات الثلاثة، فالحدث الصاعد يبدأ من مشهد عام لمجلس السلطان، في اليوم الرابع من رمضان بما له من قداسة، ويتطور من خلال استعراض أسماء الفقهاء والشراح، ومن ثم انتقاء (وأواء)، وعرض المشكلة عليه، برواية السلطان، وصولاً إلى ذروة الحدث بتلك الرواية عن هجرة أحد الغلمان، في إحدى ليالي رمضان، وتتجه الأحداث بعد ذلك للهبوط السريع إلى نهاية حاسمة، مفعمة بالضحك المبكي من آلية الفتوى وأبعادها.

وتمثلت الوحدات الثلاثة في وحدة الزمن، القائم على دقائق عابرة من حياة السلطان، فالأحداث لا تفارق مجلساً من مجالس السلطان ليس إلا، وأما الحديث عما وقع في أثناء الليل؛ فقد جاء كحدث ملقي عارض على لسان السلطان لا أكثر ولا أقل، وأما وحدة المكان فقد تمثلت في مجلس السلطان فقط، وبقي الحديث عن حجرة وطفاء وأحد الغلمان انتقالاً شفوياً، سمعناه مروياً، ولم نشهده على خشبة المسرح الوهمية، التي أقامها الشاعر هنا، وحتى لو عدنا إلى مكان وطفاء والغلام، واعتبرناه مكاناً مسرحياً، له حيز ظهور على الخشبة الوهمية، فإن الأمر يبقى محدوداً، زماناً ومكاناً، ضمن الحدود الأرسطية، لأنه لا يتجاوز الدورة الشمسية الواحدة، ولا المكان الواحد، المتمثل في قصر السلطان .

أما وحدة الحدث فقد أشرنا إليها قبل قليل من خلال تماسك الأحداث وترابطها، واقتصارها على مشكلة السلطان، وكيفية التخلص من تبعاتها، وكل إشارة إلى وطفاء أو الغلام أو أسماء العلماء والشراح؛ إنما جاء ليخدم حدثاً واحداً، يتمحور حول الفكرة التي أرادها الشاعر.

ولا يخفى أن معين بسيسو قد برع هنا في رسم الأحداث من خلال لغة الجسد المتمثلة في عطس السلطان ثلاثاً وانتصاب أذنيه، وآلية انزلاق الشيخ من الباب، وكيفية جلوسه أمام السلطان باركاً، وحالة السلطان وهو يتصنع التقوى من خلال ضربه كفاً بكف، وهمهمته، ثم حالة ولواء في أثناء استعداده للفتوى، حيث منحت كل تلك الأحداث بتفاصيلها الصغيرة المتلقي عمقاً درامياً للنص، جعله يعايشه بالتفصيل، وكأنه يراه، ولو رآه لكانت كل تلك التفاصيل بمنزلة تعليمات إخراجية دقيقة، لها دلالاتها المفيدة في بسط المشكلة، ومنحها القدرة على التأثير.

المفارقة:

تعتمد المفارقة الدرامية على موقف يعرف فيه المتلقي حقائق لا تعرفها بعض الشخصيات في المسرحية([٢٥])، ويرى (ميوميك) أن المفارقة تنقسم إلى قسمين رئيسين، يصعب الفصل بينهما، هما المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف، ويحاول أن يبرز خصائص وعناصر المفارقة في جميع أشكالها(٢٦)، ويرى أن أهم هذه العناصر التي قد تبرز في المفارقة (التضاد بين المظهر والمخبر)، الذي يقوم على تظاهر المرء بكونه خلاف ما هو عليه، فصاحب المفارقة قد يقول شيئاً، لكنه في الحقيقة يعني شيئاً مختلفاً تماماً، ومن عناصر المفارقة (الغفلة المطمئنة)، التي تقوم على عمى الضحية المتفاوت الدرجات، من الكبرياء والغرور والقناعة الذاتية والسذاجة والبراءة، وهي غفلة مصطنعة من صاحب المفارقة، وفعليةٌ لدى الضحية، وتقوم المفارقة على العنصر الكوميدي، حيث يكون تضاد المفارقة مؤلماً وكوميدياً معاً، تتضارب فيه العواطف والأفكار، ويثور الضحك؛ لكنه يتلاشى على الشفاه، فثمة شيء نحبه، يغدو موضع سخرية بشكل قاس، حيث ندرك النكتة، لكننا نتألم منها، ومن عناصر المفارقة عنصر التجرد، الذي يقوم على الأسلوب المصطنع لدى صاحب المفارقة، المتسم بالموضوعية والصفاء وعدم الحماس، كأن الأمر لا يعنيه، وهناك عنصر أخير في المفارقة هو العنصر الجمالي، حيث إن القصة الظريفة التي تحوي المكونات اللازمة لا تبعث السرور إذا أسيء سردها، وكذلك الأمر في المفارقة([٢٧]).

ويرى (علي عشري زايد) أن المفارقة التصويرية تكنيك فني، يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، وقد يمتد هذا التناقض ليشمل القصيدة بأكملها، ليس في جملة أو بيت كما في الطباق والمقابلة، ويرى أن التناقض في المفارقة التصويرية فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان ينبغي أن تتفق وتتماثل(٢٨).

وتحققت المفارقة عند معين في الغالب من خلال مفهوم مفارقة الأحداث التي تعتمد على تعبير الضحية عن اعتمادها على المستقبل، لكن تطوراً في الأحداث يقلب خططها، وتسير في خطوات تبعد بها عن الهدف، وتكون الوسيلة التي يتجنب بها شيئاً هي الوسيلة التي توصله إلى ذلك الشيء([29]).

من ذلك قصيدة "قصيدة من فصل واحد" في المنظر السادس الذي حمل عنوانا فرعيا: "افتح يا سمسم"، واعتمد فيها الشاعر على الحكاية التراثية، عن صياد عثر على قمقم في شبكة صيده، وعندما فتحه خرج له الجني المحبوس، وحقق له رغباته ، وهذا ما قد يوحي به عنوان المنظر، وما توحي به الأحداث، وهذا ما يتوقعه الشاعر والصياد والمتلقي، لكن تطور الحدث قلب هذا التوقع إلى النقيض، حيث يهب المارد الصياد الحالم عيدان ثقاب لا يتحقق من ورائها شيء:

وقع القمقم في الشبكة
وفتحت القمقم ...
أطلقت سراح المارد
فوهبني خمسة عيدان ثقاب
أشعلت العود الأول والثاني والثالث والرابع
ها أنذا أشعل آخر عود
ظهري للحائط ...
وجهي للحائط ...
-وأنا أكتب بالعيدان المحترقة
فوق الحائط ...(٣٠)

والشاعر يدعو بذلك إلى عدم التواكل والانتظار السلبي لنصر وهمي، وهو يحرّض بشكل فني على الثورة والتغيير.

ويتعمد معين إخفاء جزء كبير من حقيقة الحدث، ويكشفه في النهاية ليحقق بذلك أقصى درجات الإدهاش المعتمد على المفارقة التصويرية بين طرفين متناقضين في ظل أوضاع تتطلب منهما كل التوافق والتماثل([31])، ومن ذلك قصيدة "تك... تك... تك"، حيث يحمل الجني الشاعر فوق جناحيه ويطير، ويريه الأرض على مسافات متباعدة، ليراها مرة بحجم الغربال، فحجم الكف، فالإبرة، ثم تنعدم رؤيتها، في صورة تعرض مدى صغر الأرض وتفاهتها، لكن الشاعر عندما ينزل بمظلة الجني يسقط على كتف المخبر، في مفارقة صارخة تشير إلى ازدحام هذا الكوكب التافه بأصحاب هذه الصنعة، مما يعبر عن واقع الظلم والاستبداد وكبت الحريات:

– كيف ترى الأرض؟
– أصغر من ثقب الإبرة ...
(طار الجني وطار) ...
– كيف ترى الأرض ...؟

– اختفت الأرض ...
(أعطى الجني مظلته للشاعر
هبط الشاعر
سقط على كتفي مخبر...!)(٣٢)

وتزخر قصيدة "دفاع الأسد عنترة" بعناصر المفارقة، حيث يستفيد الشاعر من حادثة واقعية، حدثت في حديقة الحيوان بالقاهرة، نسي فيها المروّض باب قفص الأسد "عنترة" مفتوحاً، وحينما رأى الأسد أمامه؛ سقط على وجهه ميتاً، وظل الأسد يدور حوله دون أن يمسه(٣٣)، وهو يُسقط الحكاية على الواقع، فالأسد هنا هو الشاعر الذي يشعر بالقهر، والسجان المروّض هو الحاكم العربي، والشاعر أو الأسد يكره الاسم المزيف، الذي يُعطى له، فعنترة الآن أصبح اسماً لحنجرة، تجيد الادعاء دون فروسية حقيقية، وهنا تكمن المفارقة:

وصرختُ:
أعترض على اسمي ...
وزأرت ...
وزأرت ...
حتى خافوا ...
دسوا قطعة أفيونٍ
في جوف شريحة لحم ...
وأكلتُ ...
وتخدرت ...
قطعوا حنجرتي، قالوا: زائدة دودية ...(٣٤)

فالمفارقة تكمن بين وطن الأسد الحقيقي، حيث الحرية، ووطن الأسد المزيف داخل القفص، حيث الأسر والإهانات، وتكمن من جهة أخرى بين عنترة العبسي القادم من تراث المجد والفروسية والبطولة، وعنترة العبسي الأسير، المخدر، المقلم الأظافر، في حديقة الحيوانات المعاصرة، الدالة على الواقع العربي الأليم، وتتوالى المفارقات التصويرية بين زئير الأسد وصوت الصهيل المسجل، الذي زُرع بدلاً من الحنجرة المقطوعة، وتأتي المفارقة الحادة خاتمةً للقصيدة الدرامية، في لحظة تنوير مبهِرة، تتمثل في المواجهة الحقيقية لأول مرة بين الأسد الأسير والمروّض، أو إن شئت بين الشاعر والسلطة، حيث تتكشف الأمور عن حقيقة مروّعة، تتمثل في الضعف البالغ الذي يستتر وراءه المروّض، والجبروت الكامن في ذات الأسد أو الشاعر أو الشعب، وتلك المفارقة الصارخة فيها تحريضٌ دائم على الثورة والرفض، وفيها تنوير صاخب، حول مدى هشاشة واقع الخوف، الذي يحجب الشعوب عن حرياتها.

الجوقة:

الجوقة مجموعة من المغنين أو الراقصين أو الصامتين أو المعلقين، تشترك في التمثيل من خلال تعليقها على الأحداث، أو حواره مع الممثلين، أو صمتها المعبر، وقد تراجع دورها في المسرح الحديث إلى درجة الندرة، واستعاض عنها بعض الكتاب بشخص واحد([35])، وقد وظف معين الجوقة بشكل سلبي في قصيدة "مأساة الدب مراد"، حيث تحرض الجوقة على محاكمة الدب مراد وإدانته :

الجوقة: ضبطت في حوزته أنياب ومخالب ...

الدم فوق الناب ...

والدم فوق المخلب ...

والدم فوق الكرباج ...

الدم فوق الكرباج ...(٣٦)

والدب يدرك مأساته الكامنة في دعوة الجوقة لمحاكمته على جرم كانت قد حرضته عليه، ولذلك يحاول أن يكشف زيف هذه الجوقة، ويبرز تخليها عن دورها في السيرك، فالكلب يدخن، والذئب يؤلف موسيقى، والفيل يرقص، والأسد يبصم، فالجوقة تتآمر على الشعب (مدرب الحيوانات القتيل)، وتمارس مؤامرتها بأداة بريئة ضعيفة تجسدت في الدب مراد ضعيف الإرادة، الذي يكتشف بعد فوات الأوان الجرم الذي ارتكبه، والخديعة التي دبرتها له جوقة النفاق المنتفعة بدماء الشعب.

كما يوظف معين في قصيدة "غزال صنين" الجوقة بدور إيجابي، يفتتح به القصيدة ثم يختتمها به، لتبرز الحكمة على لسان الجوقة كضمير حي لشعب لا ينسى أهل التضحية والشهادة:

الكورس:

استشهد الماء ولم يزل يقاتل الندى

استشهد الصوت ولم يزل يقاتل الصدى

وأنت بين الماء والندى

وأنت بين الصوت والصدى

فراشة تطير حتى آخر المدى(٣٧)

ويحاول معين من خلال لحني الكورس في المقدمة والخاتمة أن يلخص مسيرة شعب ونضال أمة، فالملصق يتلوه الملصق، وكل شهيد يذهب للخندق يترك دمه، ليعود إلى الحائط ملصقاً ملوناً فوق ملصقات أخرى سبقته، وعجلة المطبعة تدور لتثبت للشهداء أن رسالتهم خالدة لا تتوقف حتى تصل إلى الهدف وتحقق المراد.

ويلجأ معين إلى الاستعاضة عن الجوقة براوٍ واحد، يشكّل من خلاله مدخلاً مسانداً للولوج إلى عالم نصه الدرامي، ومعتمداً على شكله التراثي، النابع من عالم مقامات بديع الزمان الهمذاني:

حدثني ورّاق في الكوفة،
عن خمّارٍ
في البصرةِ، عن قاضٍ في بغدانْ،
عن سائس خيل السلطانْ
عن جاريةٍ، عن أحد الخصيانْ
عن قمر الدولة، حدثني قال:
كنا في مجلس مولانا،
في شمس الرابع من رمضان(٣٨)

ثم يترك بعد ذلك للحدث الدرامي والشخصيات سبيل الممارسة، فينطلقون على خشبة المسرح الوهمية، ليمثلوا حكاية ورّاق الكوفة. والراوي هنا ينقل روايته عن سلسلة من الرواة عجيبة، يحاول الشاعر من خلاله؛ بل من خلالهم جميعا؛ أن يمهد للحدث الدرامي، وأن يوهمنا بصدق الحكاية، وأن يشعرنا بالمفارقة المرّة، وهو يستعرض الأصناف المقربة من حاشية السلطان، التي تطلع وحدها على أسراره وأحاديثه وحكاياته.

القالب المسرحي المتكامل:

ظهر النضج الدرامي في قصائد متقدمة على كتابته المسرحية، من ذلك قصيدة "مقامة إلى بديع الزمان" (٣٩)، واتسعت دائرة التكامل الدرامي بعد بداية كتابته المسرحية، من ذلك مجموعته الشعرية "جئت لأدعوك باسمك"، وخصوصا قصيدة "مأساة الدب مراد"، وقصيدة "لقاء مع الرجل الذي اسمه هو"، حيث لم يكتف معين بسيسو بالاستفادة من العناصر الدرامية بشكل جزئي، وإنما جمع أكثر من عنصر في قصائد كثيرة، ووصل به الأمر إلى توظيف القالب المسرحي بعناصره المتكاملة في قصائد مكثفة، أوحت بمعاني الصراع؛ التي دار الشاعر في رحاها، وهو يسجل في قصيدة "مأساة الدب مراد" توجيهات المسرحية التي يسجلها الكاتب المسرحي من أجل رسم جوانب المشهد، ويفتتح القصيدة المسرحية بكلمات الجوقة المحرضة –أشرت لها قبل قليل– حيث يندفع المحقق في مساءلة الدب مراد:

المحقق: اسمك...؟
الدب: الدب مراد...
المحقق: عمرك...؟
الدب: خمسة أعوام
المحقق: مهنتك
الدب: مهرج
في السيرك المفتوح

المحقق: أنت القاتل

الدب: أنا ... ؟! (٤٠)

وينجح معين في توظيف الحوار الخارجي هنا لوضع المتلقي في بؤرة الحدث، ويدفعه نحو الذروة، لكنه لا يغفل دور الحوار الداخلي في كشف خبايا نفسية البطل الدرامي، حيث يصور من خلاله ماهية المأساة ومدى الترابط بين القاتل (الدب) والقتيل (مدرب الحيوانات)، وشعور الدب بالندم البالغ لدخوله في مؤامرة ضد الفقراء والجوعى:

(كأنه يحدث نفسه)

- كنت أموء، أزغرد، كنت أصفق

لا أخفي من ألعابي فوق الحلبة

أية لعبة...

ألعب أحسن كي يقبض أكثر...

المحقق: جاوب في كلمة ...

أنت القاتل ...

الدب (يواصل حديثه لنفسه وكأنه لا يسمع):

كنت أجوع وأعطش

حين يجيء إلي ...

يشكو لي فقره

ويحدثني عن أطفاله ...

كنت أقول له خذ لبني ...(٤١)

ويبلور معين من خلال الحوار الدرامي بمستوييه الخارجي (التحقيق)؛ والداخلي (المناجاة)؛ شخصية بطله الدرامي المنتمي لعالم الحيوانات -رمزياً على الأقل- وبطله كما يرسمه يحمل مشاعر إنسانية متصارعة بين الصلاح والعيب القائم على خطأ التقدير، حيث يستجيب لمجموعة النفاق (الكلب، والذئب، والفيل، والأسد)؛ التي رغبت في التخلص من مدربها كي تركن إلى الراحة من معركة لا ترغب في خوضها والتضحية في سبيلها:

المحقق: طلبوا منك ...!

من هم ...؟

من حرضك عليه ...

الدب: كل الحيوانات بهذا السيرك ...

إني أسألك الآن ...

من منها يلعب فوق الحلبة دوره؟(٤٢)

وكما نجح معين في تصوير الحدث الدرامي من بدايته المناسبة، عندما قامت الجوقة بالتمهيد له عند لحظة تقوم على المفارقة لا مجال لبدء القصيدة قبلها، حيث يقوم الدب مراد بقتل صديقه ومدربه، والجوقة تحرض المحقق على الانتقام، وتقدم له كل دليل، والدب في وسط الحدث يعترف، ويندم ويكشف الحقيقة، ولهذا ينتظر مصيره الدرامي الذي يختم هذه المأساة بصورة مفجعة، تنسجم مع طبيعة التراجيديا الكلاسيكية، فهو يعلم أن مصيره الموت، وأمنيته الأخيرة الوحيدة هي إعطاء جلده الوثير لأطفال صديقه الفقير القتيل:

لو كل يلعب دوره ...

في السيرك المفتوح ...

لم يقتل أحد أحدا

أنا أعلم أني سأموت ...

مشط رصاص ينتظر الدب مراد

لكني أوصي

أنا أعطي جلدي لهمو ...

أعطي أثمن ما يملكه الدب ...

أعطي الجلد لأطفاله ...

(ستار) (٤٣)

وبذلك استطاع معين في قصيدته "مأساة الدب مراد" أن يوظف القالب المسرحي بشكله المتكامل، مما أزال الفوارق بينها وبين المسرحية، واقترب من الإبداع الدرامي بشكل كبير انسجم مع أعماله المسرحية التي توالت في السبعينيات معبرة عن تفاعل الصراع بين ذات الشاعر ودائرة الموضوع وتناميه بشكل متصاعد.

وإذا كان مسرح معين بسيسو الشعري قد لجأ إلى تخوم الرمزية للتعبيرعن مشكلات الواقع، أو إن شئت قلنا الواقعية المستفيدة من أدوات الرمزية؛ فقد انسجم ذلك مع شعره الغنائي المستفيد من الدراما، ففي مسرحية "العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع" يضجّ العنوان بالرمزية الساخرة المعتمدة على المفارقة الحادة، وتجسد "شامة" بطلة المسرحية رمزا للثورة الفلسطينية بعد سبع سنوات من عمرها، ويمثل اللون الأبيض في الأربطة البيضاء التي تحيط بساقها، والنمل الأبيض الذي يخرج من تحت القطن، والنحل الأبيض، ودود القز الأبيض الذي لا ينسج إلا خيوطاً بيضاء، رموزاً للقيود الاستسلامية التي هادنت العدو، وراحت تقيد الثورة البيضاء براية الاستسلام، ويدافع معين عن الرمزية في مسرحية "محاكمة كليلة ودمنة" بأسلوب رمزي شفاف، يتكئ على رمزية كتاب كليلة ودمنة؛ مبدعاً من عناصرها الأولية رمزاً خاصاً، يكشف ظلم الحكام، ويبرز مأساة حرية الكلمة في البلاد العربية(٤٤)، ولو تأملنا رموز قصائده الشعرية: (غيلان الثلج، شاعر ميت، السلطان ولواء

النطاح، والجني صاحب المظلة، والدب مراد... إلخ)؛ لوجدناها مفعمة بالدلالة على رموز فساد الواقع، والقمع، وكبت الحريات، وألم الضحايا المتواصل، حيث نكتشف بكل بساطة وشفافية ما تخفيه الرموز من دلالات مشعّة، تّنأى عن الواقع بقدر ما تقترب منه، فهي لا تصطنع الإلغاز والتعمية، بقدر ما تفجر الوضوح والألق بالاعتماد على المفارقة والسخرية السوداء المرّة.

ولكن هذا الانسجام بين مسرح معين الشعري وشعره الغنائي (الدرامي) لا يتواصل على صعيد التقييم الفني، ذلك أن مسرح معين يرسم ويغني أكثر مما يفعل، ويعتمد التكرار والإطالة، ويُتهم بالغنائية من خلال المنولوجات الطويلة([45])، أما شعره الغنائي الدرامي، فيتجه جزء كبير منه إلى التكامل الدرامي، كما رأينا في القالب الدرامي المتكامل قبل قليل، وينأى عن الغنائية والتقريرية، فالحبكة محكمة النسيج، ولغة الحوار تستكمل شروطها الفنية من تراشق وحسن تعبير عن مكنون الشخصيات، والحدث يتصاعد، والصراع ينبض بالحيوية، ويساند ذلك كله موسيقية الشعر الغنائي المتلاحم مع روح السخرية والمفارقة.

ويمكن القول في الختام: إن البحث قد حاول استقصاء عناصر البناء الدرامي في شعر معين بسيسو، وأكّد على بروز النفس الدرامي فيه قبل اتجاه الشاعر إلى كتابة المسرحية الشعرية، والذي ازداد نضوجاً بعد ذلك، حيث ظهرت العناصر الدرامية: (الفكرة، والحبكة، والحوار، والشخصيات، والحدث، والجوقة، والمفارقة) بتوظيف مميز، سواء بشكل جزئي أو بشكل قالب متكامل، وأشار البحث إلى مدى انسجام الرؤية الرمزية في شعري معين الغنائي والمسرحي، وتمايز الأول بأدواته الدرامية الموظفة عن الأخير الغارق نسبياً في لجة الغنائية.

الهوامش

([1]) زايد؛ د.علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، دار الفصحى للطباعة والنشر، ١٩٧٧، ٢٠٥.

([2]) إسماعيل؛ د.عز الدين: الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي، ط٣، ٢٨١.

([3]) السابق، ٢٧٨-٢٨٢.

([4]) ولد معين في مدينة غزة بفلسطين، بتاريخ ١٩٢٧/١٠/١٠، وتلقى علومه الابتدائية في مدارسها الحكومية، وشارك في مظاهرات ١٩٣٦ وهو صبي، وفي عام ١٩٤٣ التحق بكلية غزة، وتلمذ على يد الشاعر المعروف سعيد العيسى، وبدأ عام ١٩٤٤ بنشر قصائده في صحف الاتحاد والحرية مع الشاعر (أبو سلمى)، وصدر ديونه الأول (المعركة) عام ١٩٥٢، ثم توالت أعماله الشعرية: (الأردن على الصليب، والأشجار تموت واقفة، وفلسطين في القلب، وجئت لأدعوك باسمك، القتلى والمقتولون السكارى، والآن خذي جسدي كيسا من رمل، وآخر القراصنة من العصافير، وقصائد على زجاج النوافذ، وحينما تمطر الأمطار، ومارد من السنابل،

والمسافر. والقصيدة)، وأعماله المسرحية: (مأساة جيفار. وثورة الزنج. وشمشون ودليلة، والصخرة، والعصافير تبني أعشاشها بين الأصابع، ومحاكمة كتاب كليلة ودمنة)، وتوفي بلندن في ١٩٨٤/١/٢٤. عن: (معين بسيسو بين السنبلة والقنبلة، ط١، عكا، دار الأسوار، ١٩٨٦).

(٥) عبد القادر؛ فاروق، رؤى الواقع... وهموم الثورة المعاصرة، بيروت، دار الآداب، ط١، ١٩٩٠، ١٥٥.

(٦) إجري؛ لاجوس، فن كتابة المسرحية، القاهرة، دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٣، ٤٥-٥٠.

(٧) بسيسو؛ معين، الأعمال الشعرية الكاملة، عكا، دار الأسوار، ط٢، ١٩٨٨، ٢٢١.

(٨) موسى؛ فاطمة (وآخرون)، قاموس المسرح، ج٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٦، (الحبكة) ، ٥٤٦.

(٩) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٩١.

(١٠) حمادة؛ د.إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥،١٠١.

(١١) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة ، ٥٠٤.

(١٢) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة ، ٥٠٥ (ويلاحظ وجود خطأ مطبعي في مصدر النص في كلمة "فاجئنا")

(١٣) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٠٨.

(١٤) أرنست همنجواي(١٨٩٨– ١٩٦١): روائي أمريكي، تميز أسلوبه بالواقعية. أشهر رواياته: "العجوز والبحر"، و"لمن تدق الأجراس". نال جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٥٤.

(١٥) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ٦٤.

(١٦) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٨٩.

(١٧) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٩١.

(١٨) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ٩٩ .

(١٩) رشدي؛ د. رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٧-٣٦.

(٢٠) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ١٧٩.

(٢١) حمودة؛ د. عبد العزيز، البناء الدرامي، عمان، دار البشير، ١٩٨٨، ١٢٨.

(٢٢) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٨٩.

(٢٣) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة ٢٩١.

(٢٤) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة ، ٢٩١– ٢٩٣.

(٢٥) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ٢٤٩.

(٢٦) ميوميك؛ د. مي، المفارقة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ج١٣، العراق، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢، ٤٣.

(٢٧) يُنظر: غنيم؛ د. كمال أحمد: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، القاهرة: مكتبة مدبولي، ط١، ١٩٩٨، ٢٣٥.

(٢٨) زايد، عن بناء القصيدة العربية، ١٣٧.

(٢٩) ميوميك، المفارقة، ١٠٥.

(٣٠) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٣٥.

(31) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ١٣٧.

(32) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة ، ٤٥٣.

(33) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٨٣

(34) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٨٤

(35) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ٩١.

(36) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٧٨.

(37) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٦٣٠.

(38) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٩١

(39) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٩١ .

(40) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٧٨.

(41) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة ، ٤٧٩.

(42) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة ، ٤٨٠.

(43) بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة ، ٤٨٢.

(44) غنيم؛ د. كمال أحمد، المسرح الفلسطيني: دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، القاهرة، دار الحرم للتراث، ط١، ٢٠٠٣، (٥٢٥، ٥٢٦).

(45) غنيم، المسرح الفلسطيني، ٤١٥.

المصادر والمراجع

- إجري؛ لاجوس: - (١٩٩٣)، فن كتابة المسرحية، القاهرة: دار سعاد الصباح، ط١.
- إسماعيل؛ عز الدين: - (د.ت)، الشعر العربي المعاصر، ط٣، دار الفكر العربي.
- بسيسو؛ معين: - (١٩٨٨)، الأعمال الشعرية الكاملة، ط٢، عكا: دار الأسوار.
- (حجازي؛ يعقوب): - (١٩٨٦)، معين بسيسو بين السنبلة والقنبلة، ط١، عكا: دار الأسوار،(الكتاب مجموعة من المقالات لكتاب متعددين جمعها حجازي).
- حمادة؛ إبراهيم: - (١٩٨٥)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: دار المعارف.
- حمودة؛ عبد العزيز: - (١٩٨٨)، البناء الدرامي، عمان: دار البشير.
- رشدي، رشاد: - نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- زايد؛ علي عشري: - (١٩٧٧)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة: دار الفصحى للطباعة والنشر.
- عبد القادر؛ فاروق: - (١٩٩٠)، رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة، ط١، بيروت: دار الآداب.
- غنيم؛ كمال أحمد: - (١٩٩٨)، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ط١، القاهرة: مكتبة مدبولي.
- غنيم؛ كمال أحمد: - (٢٠٠٣)، المسرح الفلسطيني: دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، القاهرة: دار الحرم للتراث.
- موسى؛ فاطمة(وآخرون): - (١٩٩٦)، قاموس المسرح، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١.
- ميوميك؛ د. مي: - (١٩٨٢)، المفارقة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، جـ١٣، العراق: دار الرشيد للنشر.



الأساليب التعبيرية والتراكيب فى الأمثال العربية الخاصة بعالم الحيوان

د ابتسام حمزة العنبرى (*)

ملخَّص البحث

للأمثال العربيَّة قيمة كبيرة في التُّراث النَّثريّ العربيّ ، وقد تصدَّى كثير من علماء العربيّة لهذا الفنّ القولي جمعًا وشرحًا، وترتيبًا وتعليقًا على ما فيها من ملاحظ لغويّة ونحويّة وبلاغيّة، و خلّفوا لنا كتبًا كثيرة في هذا الموضوع ، وصل بعضها إلى أيدينا من مثل كتاب الأمثال للضبي ، وابن سلام ، والعسكري ، والثّعالبي ، والميداني، والزَّمخشريّ، وبعضها ضاع مع ما ضاع من تراث العربيّة ، وبقي اسمه ، من مثل كتاب الأمثال لصحار بن عياش العبدي ، وعبيد ابْن شريه الجرهمي .

وقد تبع الدّارسون المُحْدَثون ــ من عرب ومستشرقين ــ السَّابقين في الاهتمام بهذه

(*) أستاذ الأدب العربى القديم بكلية التربية للبنات ، بجدة ، المملكة العربية السعودية .

الأمثال ودراستها ، وتجلّت جهودهم في تحقيق المخطوط منها ، وتتبّع المسار التّاريخي للتّأليف فيها ، ودراسة هذه المؤلّفات ، وعرض تعاريف الأقدمين وآرائهم وشرحها والخروج منها بتعريفات تدور في نفس الفلك ، وتقوم على نفس الأسس والشّروط .

وهذا البحث محاولة متواضعة للوقوف على الظّواهر الأسلوبيّة الّتي جاءت عليها الأمثال العربيّة الخاصّة بعالم الحيوان في كتاب ((المستقصى في أمثال العرب)) للزّمخشريّ – ما عدا أمثال صيغة أفعل من حيث درست هذه الصيغة في بحث مستقل – وذلك رغبة في معرفة أساليب التعبير، وطبيعة التركيب الذي جاءت عليه والّتي كانت سرًّا من أسرار بلاغتها ، وعاملاً من عوامل سريانها على الألسن، وتداولها جيلاً بعد جيل ، وقد بلغ عدد الأمثال مجال الدّراسة أربعمائة وثلاثة وأربعين مثلاً، ودارت حول الحيوان بأنواعه ومتعلّقاته، من رعي وحلب وسير ومرض وأدوات تستخدم معه، وقد اعتمد البحث منهج الجمع والاستقراء كما اعتمد أيضاً المنهج الإحصائي في مواضع كثيرة منْهُ ؛ رغبة في الوصول إلى نتائج صحيحة لا تعتمد الحدس والتّخمين.

مدخل:-

إن الناظر في كتب اللغة ومعاجمها يرى التقارب الكبير بينها في شرح مادة مثل وتعريفها واشتقاقها مع اختلافات بسيطة غير جوهرية تعود إلى الاختصار أو الإسهاب أو الطريقة في عرض المادة. ومن تلك التعريفات ما ذكره ابن منظور في لسانه بأن المثل هو بمعنى التسوية والمثل ما جعل مقداراً لغيره يحتذي عليه يقال هذا مثله ومثله بكسر الميم وفتحها كما يقال شبهته وشبهُهُ ... والمثل الشيء الذي يضرب لشيء مثلاً فيجعل مثله ويقال تمثل فلان ضرب مثلاً وتمثل بالشيء ضربه مثلاً [1].

وقد تصدى كثير من علماء العربية للأمثال جمعاً وترتيباً وشرحاً وتعليقاً على ما فيها من ملاحظ متنوعة لغوية ونحوية وبلاغية وتاريخية ... إلخ وخلفوا لنا كتباً كثيرة في هذا الفن القولي وصل بعضها إلى أيدينا من مثل كتاب الأمثال "تصبي" "وابن سلام" "والعسكري" "والثعالبي" "والميداني" "والزمخشري" وبعضها ضاعما ضاع من تراث اللغة العربية ويبقى اسمه من مثل كتاب الأمثال لـ "صحار بن عياش العبدي" و "عبيد بن شريه الجرهمي".

المثل عند الأقدمين:

تعددت تعريفات الأقدمين للأمثال وتنوعت مفاهيمهم حولها فابن سلام يرى أنها حكمة العرب في الجاهلية والإسلام وهي وسيلتهم لمعارضة الكلام والتعبير عن الحاجات بطريق الكتابة لا التصريح، وللمثل عنده ثلاثة شروط وهي إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه[٢]، والكناية التي يقصدها ابن سلام هي التعبير عن المعنى بصورة غير مباشرة وحسن التشبيه الذي عده شرطاً من شروط المثل يعنى به مماثلة الحالة التي استدعت المثل للحالة الأصلية التي حدث فيها وليس التشبيه بمفهوم البلاغيين وإلا أخرجنا الكثير من الأمثال التي لم تتخذ من التشبيه البلاغي وسيلة للتعبير من باب الأمثال.

ويرى المبرد أن المثل هو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول والأصل فيه التشبيه[٣] ورأي المبرر كرأي سابقه يعتمد التشبيه أساساً للصورة ويؤكد وجود الرابط بين الحالين الممثل به والممثل له، وهذا الرابط هو ما يحقق "المماثلة" كما أنه يشترط للمثل السيرورة والانتشار.

وابن عبد ربه في "العقد الفريد" أن الأمثال هي وشتى الكلام وجوهر اللفظ وحلي المعاني التي تخيرتها العرب وقدمتها العجم ونطق بها في كل زمان وعلى كل لسان فهي أبقى من

الشعر وأشرف من الخطابة ولم يسر شيء سيرها ولا عمَّ عمومها حتى قيل أسير من مثل...[4].

وتعريف ابن عبدربه يقوم على عدة أمور منها أن للمثل قيمة كبيرة في العمل الأدبي بل هو لون أدبي مستقل بذاته، ويشترط للمثل عند جريانه على الألسن وانتشاره بين الناس وتقبلهم له حتى توارثوه جيلاً بعد جيل.

أما أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) فيرى أن الأمثال من أجلّ الكلام وأشرفه لقلة ألفاظها وكثرة معانيها وهي نوع من العلم ينفرد بنفسه وقد يأتي القائل بما يحسن أن يتمثل به إلا أنه لا يتفق أن يسير فلا يكون مثلاً[5] ويفهم من الكلام السابق أن شروط المثل عند أبي هلال هي الإيجاز في اللفظ مع القدرة على أداء المعنى أو المعاني المرادة كما أن السيرورة والانتشار هي الفيصل بين ما يدخل ضمن دائرة الأمثال وما يخرج عنها بمعنى أن المتلقي وقبوله للكلام ونشره له هو شرط من شروط المثل وليس الجودة وحسن الإخراج من جانب "المُلقي".

ويُعرف المرزوقي (ت ٤٢١هـ) المثل بأنه جملة من القول مقتضية تتسم بالقبول وتشتهر بالتداول فتنتقل عما وردت فيه إلى كل ما يصح قصده بها من غير تغيير يلحقها في لفظها وعما يوجبه الظاهر إلى أشباهه من المعاني فهي لذلك تضرب وإن جهلت أسبابها التي خرجت إليها[6].

فالمثل كما يراه "المرزوقي" يشترط فيه الإيجاز والقبول والتداول وله منشأ "أصل" ومضرب مماثل ويتميز بثبوت ألفاظه فهي لا تتغير ولا تتبدل وإن خالفت الظاهر، وعدم معرفة أساس نشأة المثل لا يمنع من انتشاره وتداوله لأن العبرة عنده قيام علاقات التشابه والتماثل.

وابن رشيق (ت ٤٥٠هـ) يعرض في دراسته للأمثال لسبب التسمية ولخصائصها الفنية التي تقوم عنده على ثلاثة نقاط هي إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه، كما المح في كلامه إلى قضية مهمة وهي توظيف المثل[٧].

أما الميداني فقد تعرض للمدلول اللغوي للفظه وحاول من خلال هذا المدلول أن يعطي مفهوماً للمثل قائماً على الأصل اللغوي وهو عنده "اسم مصرح لهذا الذي يضرب ثم يرد إلى أصله الذي كان له من الصفة" [٨].

ويعرف الزمخشري الأمثال بأنها قصارى فصاحة العرب فيها إيجاز اللفظ مع إشباع المعنى وفيها كناية مغنية عن الإفصاح وتحقق لها الذيوع في الآفاق مشرقة ومغربة [٩]

ومن خلال هذا العرض السريع يمكن أن نلحظ التشابه في التعريف والشروط التي وصفها العلماء لما يمكن أن يُعد مثلاً وعليه فالمثل هو فن كلامي يعتمد الإيجاز والكناية له وظيفة أو عدة وظائف وله منشأ ومضرب تربط بينهما – بين المنشأ والمضرب – علاقة المماثلة أو المشابهة ويشترط فيه حسن التلقي والسيرورة والإنتشار وعدم التغيير حتى وإن تغيرت المواقف.

المثل عند المحدثين:–

إن جهود الدارسين المحدثين وإسهاماتها في موضوع الأمثال وتحديد مفهومها تجلت في تحقيق كتب الأمثال وتتبع المسار التاريخي للمؤلفات في هذا الموضوع كما تجلت أيضاً في دراسة هذه المؤلفات وعرض تعاريف أصحابها وآرائهم وشرحها والخروج منها بتعريفات تدور في نفس الفلك وتقوم على نفس الأسس والشروط التي وضعها الأقدمون، فالدكتور

عبدالمجيد محمود يُعّرف المثل بأنه القول السائر الذي يشبه فيه حال الثاني بالأول أو الذي يشبه مضربه مورده والمراد بالمورد الحالة الأصلية التي ورد فيها الكلام وبالمضرب الحالة المشبهة التي أريدت بالكلام (١٠)، أما الدكتور محمد أبو صوفه فإنه يـرى للمثـل العربـي بعدين أحدهما ظاهر يسجل للحدث والآخر باطن يهدف إلى أخذ العظة والعبرة (١١).

وفي دراسة مستفيضة للدكتور عبدالمجيد قطامش نجده يعرف المثل بأنه قول موجز سـائر صائب المعنى تشبه به حالة حادثة بحالة سالفة وقد يلتقي المثل مع الحكمـة وذلـك حـين تحسن الحكمة وتكون موجزة العبارة (١٢)، ويعد الدكتور عبدالرحمن عفيف المثل شكلاً من أشكال الأدب ارتضاه ذوق العامة والخاصة وكتب له الذيوع والانتشـار وحـوى خلاصـة المعرفة والتجربة وكان له هدف يسعى إلى تحقيقه بصورة غير مباشـرة(١٣) وهـو – أي المثل – يشترك مع الحكمة في المادة والغاية وإن اختلفا في الأسلوب والنشاط.

كما عرف الدكتور عبدالمجيد عابدين المثل بأنه عبارة لها ماضٍ ينمو مـن صـميم البيئـة وتنبع من موارد القومية واستحسان الشعب لها هو الذي يمنحها ذلك التأثير العميق حتـى ولو كانت تتضمن معانٍ زائفة أو مبادئ غير صحيحة، فاستحسان المتلقي للمثـل هـو أول أسباب بقائه وانتشاره لا ما يحويه من معانٍ ومضامين وعلى هذا القول يقل التأثير الوظيفي للمثل في عقول وشعور وحياة الأفراد (١٤).

ويرى الدكتور محمود توفيق أبو علي أن المثل يعتمد على جمال الأسلوب وحسن الـتخلص ويهدف إلى توطيد فكرة أو إشاعة مقصد ويقوم على "الإسقاط"، والإسقاط عنده هو إسـقاط تجربة سابقة على تجربة حادثة ويمثل خلاصة معرفة وتجربة بل وفلسـفة ومـنهج فـي الحياة، والمثل عنده يختلف عن الحكمة إذ "الحكمة" ضيقة الاسـتعمال محضـورة المنشـأ

محددة بآفاتها الفكرية إلا فإنها بدلالتها اشمل منه لأنها عامة في الأقوال والأفعال لذا لا يمكن أن يصير المثل حكمة حتى مع التجريد أما الحكمة فقد تصبح مثلاً إذا شاعت(١٥).

وقد ساهم بعض المستشرقين في دراسة الأمثال وتحديد مفهومها ومقوماتها فـ "زولهايم" يرى أن المثل هو إحدى خبرات الحياة التي تحدث كثيراً في أجيال متكررة ممثلة لكل الحالات الأخرى المماثلة وهو ليس تعبيراً لغوياً في شكل جملة تجريدية تنصب على كل حالة لأن هذه الصياغة الفكرية تخرج عن القدرة التجريدية للشعب البدائي فالتفكير الواضح للشعب وللشعراء يفوق في التأثير النفسي طريقة التعبير التجريدية بكثير. كما فرق بين المثل وما اسماه بالتعبير المثلي فالمثل لا يعرض أخباراً معينة عن طريق حالة بعينها ولكنه يبرز أحوال الحياة المتكررة والعلاقات الإنسانية في صورة يمكن أن تكون جزء من جملة، أما التعبير المثلي فهو عبارات قائمة بذاتها تثري التعبير وتوضحه بسبب ما فيها من بيان عظيم وهي مشهورة ومتداولة(١٦)، وقد بالغ المستشرق في إضفاء صفة الوضوح على المثل وفي إنكار تخفي المعنى وفي ذلك خروج على ما تواضع عليه علماء الأمثال من جهة وخروج على حقيقة الأمثال من جهة أخرى (١٧).

الأساليب التعبيريّة

ويعنى بها تلك الصور والإشكال التي جاءت عليها أمثال "المستقصى" الخاصة بعالم الحيوان. وتنحصر هذه الأشكال والأساليب في:

١ ــ الخبر والإنشاء :

الخبر عند العرب : كلّ كلام يحتمل الصّدق والكذب لذاته ، أمّا الإنشاء فهو : كلّ كلام لا

يحتمل الصّدق والكذب لذاته [14] .

وفي الإنشاء حركة وحيويّة لا نجدها في الخبر . وقد أرجع الدكتور مُحَمَّد الهادي الطرابلسي هذه الحيويّة والحركة إلى عدّة عوامل، منها العامل النّحوي أو الصّرفي ؛ والّذي يتعلّق بارتكاز الأسلوب على أدوات خاصّة ، وصيغ معيّنة ؛ تساهم في تحديد المدلول. وعامل معنوي بلاغي ، إذ أنّ هذه الأساليب تعكس الانطباعات العاطفيّة دون المقرّرات العقليّة [15] .

ومن دراسة إحصائيّة للأمثال ــ مجال الدّراسة ــ وجدت أنّها قد اعتمدت في المرتبة الأولى على الجمل الخبريّة ، وجاءت الجمل الإنشائيّة في المرتبة الثّانيّة ، وهذه النّتيجة تتماشى مع طبيعة الأمثال وغايتها ، حيث إنّها غالبًا ما تأتي لتقرّر حقيقة أو لتؤكّد على نتائج خبرات ومعلوماتٍ ؛ توصّل إليها قائلوها من خلال ملاحظاتهم وإدراكهم ، وطول معاشرتهم واحتكاكهم بالبيئة الحيوانيّة المحيطة بهم . وفي الخبر إفادة المخاطب بالحكم الّذي يتضمّنه الكلام ، بخلاف الإنشاء .

وقد بلغ عدد الأمثال الإنشائيّة الأسلوب واحدًا وستّين مثلاً ، خرج فيها الخبر لأغراض أمكن حصرها فيما يلي :

<u>أ ــ الأمر :</u>

في مقدّمة الأساليب الإنشائيّة ، حيث بلغ في العدد ثلاثًا وثلاثين مثلاً، ولكنّه أمر خرج بطبيعته عن معناه إلى معانٍ بلاغيّة أعطت المثل قيمته في إبراز المعنى الّذي خرج إليه ، وأهمّ هذه المعاني :

١ ــ النصح والإرشاد : وهو نصح ناتج عن خبرة ، ومعرفة ، ورغبة من صاحب المثل في نشر خبرته وخلاصة تجربته ، ومن ذلك قولهم : " اتبع الفرس لجامهـا " ، و " أرغوا لها حوارها تحن " ، و " اضربه ضرب غريبة الإبل " ، و " عش ولا تغتر " ، و " زاحم بعود أو دع " ، و " جذّها جذ العير الصليانة " ، و " قف العير علـى الرّدهة ولا تقل له سأسأ " .

٢ ــ الاستهزاء : من ذلك قولهم : " احمقي وتيسي " ، و " أطعم أخاك من عقنقل الضبّ " ، و " روغي جعار وانظري أين المفر " ، و " أطرق كرا إنّ النّعام في القـرى " ، و " خله دَرَج الضبّ " .

ب ــ الشّرط :

قلّ أسلوب الشّرط في التّعبير المثلي حيث بلغ ستّة عشر مثلاً وأدوات الشّرط الّتي استعملت فيه هي (إنْ) ثُمَّ (من) و (لو) ثُمَّ (إذا) على التّرتيب . ومـن الأمثلـة علـى (إنْ) قولهم : " إنْ يَدْمَ أظلّك فقد نقب خفيّ " ، و " إن فرّ عير فعير في الرّبـاط " ، و " إن تـك ضبًّا فإنّي حسلة " . ومن الأمثلة على (من) قولهم : " من لسعته الحيّة حذر من الرّسن " ، و " من حفر مغواة وقع فيها " ، و " من استرعى الذّئب ظلم " . ومن الأمثلة على (لو) قولهم : " لولا أن يضيع الفتيان الذمة لخبرتهم بما تجد الإبل في الرمة " ، " لو قيل للشّحم أين تذهب لقال : أسوي العوج " ، و " لو ترك القطا ليلاً لنام " . ومن الأمثلة على (إذا) ؛ " إذا أخذت برأس الضبّ أغضبته " ، و " إذا ارتعصت كارتعاص الهرّة أوشكت أنْ تقع فـي أفرة " .

جـ ـ الاستفهام :

ورد في تسعة أمثال فقط ، خرج فيها إلى معنى الإنكار مع « الهمزة » و « ما » و « كيف » و « لم » ، وإلى معنى النّفي مع « هل » ، ومن ذلك قولهم : « أغدّة كغدّة البعير وموتًا في بيت سلوليّة » ، و « أحوتًا تماقس » ، و « ماله حالت إبله » ، و « كيف توقى ظهرًا أنت راكبه » ، و « لم ربض العير إذًا » ، ومن أمثلة « هل » قولهم : « هل تلد الحيّة إلاّ حيّة » ، و « هل تنتج النّاقة إلاّ لما لقحت له » .

د ـ النّهي :

ورد في ستّة أمثال والغرض منه النّصح غالبًا، ومن ذلك قولهم: « لا تراهن على الصّعبة »، و « لا تكن أدنى العيرين إلى السّهم »، و "لا تقتنِ من كلب سوءٍ جروًا" .

٢ ـ أسلوب القصّة:

يرى بعض الدّارسين المُحْدثين للأدب العربيّ أنّ القصّة وهي آخر الأجناس الأدبيّة وجودًا في الآداب العالميّة ـ لم يكن لها في الأدب العربيّ شأن يذكر ؛ إذ لم يكن لها مفهوم خاصّ ينهض بها ويجعلها ذات رسالة اجتماعيّة وإنسانيّة [٢٠] . بينما يرى آخرون أنّ القصّة قد عرفت عند العرب منذ أقدم العصور ، بل إنّ الأمّة العربيّة قد صاغت قوالب تعبيريّة لم ينافسها أحد فيها [٢١]. ولكن ظلّ هذا الفنّ رهين الإهمال، وفي منأى عن عناية المؤرّخين ودراساتهم ؛ بسبب ادعّاء المستشرقين وما روّجوا له من أنّ الأدب العربيّ القديم كان فقيرًا من النّاحية القصصيّة ، وأنّ العرب لم يعرفوا هذا الفنّ ، ولا كان لديهم الاستعداد لصياغته [٢٢] وطبيعي أنّ العرب لم يعرفوا القصّة كفنّ له مفهومه ومقوّماته الخاصّة وأركانه المحددة

وشروطه اللازمة "" وإنّما عرفوها على شكل سرد للأحداث أو روايَة للأخبار الواقعيّة ــ أو المفترض أن تكون واقعيّة ــ أو حكايات فيها مزيج من الخيال والواقع أو الخيال وحده. كما اتّخذت عندهم طابع النّادرة أو المثل أحيانًا ممّا جعلها تتّسم بالإيجاز المتناهي "" وقد تجلّت الخطوط العريضة للقصّة في حكاياتهم ، وكان في تلك الحكايات شخصيّات تتحرك في أطر زمانيّة ومكانيّة "".

وقد ارتبطت بعض الأمثال بأحداث وقصص جرت في عالم الحيوان وربطت بين شخصيّات بشريّة وحيوانيّة صرفة تارة أخرى . وقد أمكن تقسيم هذه الأمثال إلى ثلاثة أنواع :

١ ــ قسم نجم عن قصّة ربطت أحداثها بين شخصيّات إنسانيّة وبين العالم الحيواني بشكل أو بآخر، وهذا النّوع يدخل ضمن القصص الإنساني ، بغضّ النّظر عن صدق وقوعه أو عدمه، ونلحظ عليه أنّهُ لا يرمي إلى أخذ العظة والعبرة ــ غالبًا ــ بل يجمع بينه وبين مضربه علاقة المشابهة أو المماثلة ، وأمثلة هذا النّوع أكثر ورودًا، منها قولهم : « من حفّنا أو رفّنا فليترك » ، و « دون ذا وينْفُقُ الحمارُ »، و «كالكبش يحمل شفرة وزنادًا »، و «صدقني سن بكره»، و « كالشاة تبحث عن سكّين جزّار »، و « ما أرخص الجمل لولا الهرّ » ، و «علقت معالقها وصرَّ الجندب ».

٢ ــ قسم جاء على لسان الحيوان نفسه من خلال قصّة دارت أحداثها بين شخصيّات حيوانيّة وفي عالم الحيوان الخاصّ . من ذلك قولهم على لسان الثّور: « إنّمَا أُكلتُ يوم أكلَ الثّور الأبيض »، وعلى لسان الذئب: « شحمتي في قلعي»، وعلى لسان الضبّ « حدث حديثين امرأة فإن أبت فأربع »، و « هذا

أجلّ من الحرش »، و « في بيته يؤتى الحكم »، وعلى لسان الحمـــار: «ضـــرط أكثر ذاك » ، وعلى لسان الثّعلب : « كذلك النُّجار يختلف » ، وعلى لسان ابن الغراب: « الحذر قبل إرسال السّهم » .

٣ ــ قسم استخلصه الإنسان واستفاده من قصّة دارت أحداثها بين شخصيّات حيوانيّة ، أو وقعت لشخصيّة حيوانيّة ، من ذلك قـــولهم : « أعجـــز عـــن الشّيء من الثعلب عن العنقود » ، و « أرسح من الضّفدع » ، و « أكره مـــن خصلتي الضّبع » ، و « أظلم من حيّة » ، و « كطالب القرن جدعت أذناه » .

وهذان القسمان ؛ الثّانيْ والثّالث يدخلان تحت باب الخرافة ، أو « الحكايـــات الخرافيّـــة » . وهي حكايات ذات مغزى تقالُ على لسان غير الإنسان ، وتهدف لغرض تعليمي ، أو فكاهيّ [٦١] وهي حكايات لا أساس لها من واقع أو عقل ، ومن ثمّ كان العلماء يطلقون عليها اســـم أكاذيب العرب أو « رموز العرب » [٦٢] إلاّ أن في هذا اللون من القصص بعد تربـــويّ حيـــث يغذّي خيال الطّفل ، وفي الوقت نفسه فيه تشبّع بقيم المجتمع وعادات وأساليب تفكيره [٦٣] . وآية الإبداع في هذا النّوع من القصص الخرافي هي دلالات الشّخوص غير الإنسانيّة علـــى النّماذج البشريّة والأبعاد الإنسانيّة المراد سترها ببرقع الحيوان ومن هنـــا كانـــت الأمثـــال الخرافيّة بشخوصها أشبه شيْء بالجسم الّذي تحييه وتحرّكه تلك المغازي الإنسانيّة العميقة ، وبقدر ما تتكاثف الأبعاد الإنسانيّة في الأمثال الخرافيّة يرتفع العمل الأدبي في مراتب القيم التّعليميّة [٦٤].

وقد ميّز الدّكتور إحسان عبّاس بين نوعين من القصص الخرافي الجاهلي من حيث الهـــدف والنّشأة . فمن حيث الهدف هناك قصص يرمي إلى تصوير حياة الحيوان دون أخذ العظـــة

والعبرة منه ، وآخر يهدف إلى هذه العظة ويقصدها قصدًا ، أمّا من حيث النّشأة ، فهو يرى أنّ بعض هذه القصص يظهر فيها التأثير الخارجيّ بوضوح ، والآخر يبدو عربيًا خالصًا لا أثر فيه لأيّ مؤثّر خارجيّ [٣٠] .

كما يرى الدّكتور محمّد توفيق أبو عليّ أنّ هذا اللّون القصصي قد وَجَدَ في البيئة الجاهليّة تربة خصبة ، ونشأ متأثّرًا بالمتناقضات المتعدّدة الّتي تحيط بحياة الأفراد ، فكان لونًا من الهروب من عالم الواقع الصّعب إلى عالم الخيال والحلم [٣١] . أمّا الدّكتور عبد المجيد عابدين فيرى أنّ كثيرًا من هذا القصص من وضع العلماء والرّواة حين بحثوا في أصول الأمثال ومناسباتها ، فالمثل عنده قد وصل في الغالب مجرّدًا من مناسبته ثُمّ وضعت القصّة بعد ذلك لتفسيره ، ولم تكن القصّة أصلاً للمثل ، وإنّما المثل هو الأصل للقصّة [٣٢] وعلى النّقيض من هذا الرّأي يرى بعض الباحثين أنّ الأمثال جذور لقصص قديم ظل النّاس يتناقلونه، وظلّ الرّواة يوجزونه حتّى أصبح أمثالاً على النّحو الّذي وصل إلينا [٣٣] أي أن القصّة خُلِقتْ أوّلاً ثُمّ ضغطت مع مرور الوقت وأوجزت في مَثَلٍ حوى مضمونها وأبقى خلاصتها .

وقد يمكن إدخال هذا القصص الخرافي الّذي ارتبط بأمثال الحيوان في باب الرّمز بمعناه الواسع ، وأعني بذلك التّعبير غير المباشر بصور حسيّة ، وأحداث وحوارات للتّعبير عن أمور معنويّة هي أبعد ما تكون عن الحسّ . وقد اعتبر الدّكتور غنيمي هلال هذا القصص من باب الرّمز في معناه اللّغويّ العام لا في معناه المذهبي [٣٤] كما اعتبره الدّكتور أنور الجندي من باب الرّمز الأسلوبي [٣٥] ، وعلّق الدّكتور محمّد فتوح أحمد على الرّبط بين الرّمز وقصص الأمثال بقوله : "حاول بعض الباحثين دراسة الرّمز في أدبنا العربيّ ، وانتهوا في هذا الصّدد إلى نماذج محدّدة ، نجد طرفًا منها فيما يدعونه بالرمزيّة الأسلوبيّة ، ويقصدون

بها مجازيّة التّعبير ، والرمزيّة الموضوعيّة ، ويعنون بها قصص الأمثال والألغاز ، وتلك محاولة مشروعة طالما فهمنا الرّمز هنا بمعناه العام ، أي باعتباره إشارة أو تعبيرًا غير مباشر ، وبهذا يصبح مفهوم الرّمز أقرب إلى المعنى اللغويّ لهذه الكلمة ، ولكنّه ينِدّ عن مفهومنا الفنيّ المعاصر » [٣٦] .

وعليه فإنّ هذا القصص الخرافيّ هو رموز فنيّة إلى مواقف إنسانيّة ، أو أخلاق شخصيّة ، يودّ العربيّ الإشادة بها ، أو الإشارة إليها ؛ للتّرغيب فيها ، أو التّنفير عنها ، وبدلاً من أن يلجأ إلى الصّياغة المثليّة المباشرة ؛ اتّخذ من القصّة الخرافيّة — والّتي عادة ما يمثّل « المثل» نهايتها أو ملخّصها — وسيلة مؤثّرة ، ويزيد من تأثيرها حين يكون أبطالها من عالم الحيوان ، وحيوان من نوع خاصّ ؛ يفكّر ، ويجرّب ، ويتكلّم ، ويزن الأمور ، ويتكلّم ، ويحاور ، وكأنّه بذلك — أي العربيّ — يوظّف المثل توظيفًا فنيًّا وأخلاقيًّا راقيًا ، وهو في هذا لا يهرب من واقعه الّذي يعيشه إلى خياله ، بل يوظّف هذا الخيال ، ويجعله وسيلة تعينه في تحقيق غايته . ثُمَّ ما الّذي يمنع أن يكون للعرب قصصٌ يدور موضوعه حول الحيوان ، وهم الّذين أوقفوا كثيرًا من أشعارهم في وصفه ، وعنوا عناية عجيبة بذكر دقائق كثير من أنواعه ، وخصائصه وأوصافه وطباعه بل ولهم قصص شعري روى كثيرًا من مغامراتهم مع الحيوان الوحشي [٣٧] ، وإذا راعينا الهدف التّربوي والخلقي — وهو هدف بارز للمثل العربيّ — أمكن أنْ نتخيّل إمكانيّة ظهور مثل هذا اللّون من القصص الّذي يستغلّ الحيوان — الموجود في البيئة لا الغريب عنها — استغلالاً فنيًّا فيه طرافة وجِدّة وتأثير حين تأتي الحكمة على لسان من لا يعقل ، كما أن هذا اللّون من القصص على رأي الدكتور توفيق أبو علِيّ « يدفع عن الجاهليين تهمة السّطحيّة ، ويبرز جموح مخيلتهم خصوصًا إذا الجموح مشبعًا

بهجوم الواقع معبّرًا عن علاقاته فيصبح نموذجًا مشرقًا عن الأدب الرّمزي "(٢)" .

ومن خلال قصص الحيوان في الأمثال تبدو ملامح النّشأة العربيّة البدويّة واضحة على أغلب هذا القصص ، فهي تصوّر البيئة العربيّة والمفاهيم والقيم السّائدة منها ، كما أنّ أغلب أنواع الحيوانات الّتي كانت أبطالاً ــ إن جازت التّسمية ــ لهذا القصص هي أكثر أنواع الحيوان وجودًا في البيئة العربيّة والتصاقًا بحياة أفرادها وهي : الضبّ ، والثّعلب ، والحيّة ، والذئب ، والحمار ، والأسد ، وابن الغراب ، ثُمَّ الضّفدع ، وفي هذا القصص نجد أنّ أسلوب الحوار ركيزة أساسيّة تلعب دورها في تصوير الأحداث وهو حوار مقتضب موجز قد يكون له علاقة ما بمفهوم الزّمن عند العربيّ ــ زمن التّرحال والبداوة كما يقول الدكتور عمْرو فروخ "(٣)" . وفي نهاية الحوار يأتي المثل خاتمة طبيعيّة ، مثال ذلك قولهم " شحمتي في قلعي " على لسان الذّئب حيث نجد الحوار دائرًا بين الذئب ومخاطبه من بني البشر حول أفضل الأحوال لاقتناص الفريسة وأيهما أسهل عليه حين يكون الرّاعي غلامًا أم فتاة ، فيجيب الذئب إجابة الواثق من الظّفر : " شحمتي في قلعي " حين يكون الرّاعي فتاة لا غلامًا . وفي قولهم : " ضرط أكثر ذاك " ، يدور الحوار بين الأسد والعير ، فيسأل الأسد عن فائدة كلّ عضو في جسده ، ويجيبه العير على كلّ أسئلته حتّى يصل إلى ضخامة جسمه وكبر بطنه ، فيجيبه العير بهذا الكلام " ضرط أكثر ذاك " ، فيعلم الأسد أن لا غناء عنده ، وأنّ منظره مخالف لمخبره ، فيفترسه.

٣ ــ أسلوب الجمع ((المقابلة)) :

من الأساليب الطّريفة الّتي وجدناها ؛ الجمع بين حيوانين مختلفين ــ أو متعلّقاتهما ــ على سبيل التّقابل والتضادّ ، أو الجمع بين أجزاء الحيوان الواحد أو متعلّقاته ، وإحداث

نوع من التّقابل والتضادّ من خلال السّياق اللغويّ . وقد توزّعت هذا الجمع محّاور عدّة : ـــ

أ ـ الجمع بين الأصناف المتعدّدة :

وقد كثرت الأمثال الدّاخلة تحت هذا النّوع من الجمع، وجاءت للتّعبير عن معـانٍ مختلفــة متضادّة ؛ يناقض بعضها بعضًا ، تمثّل التضادّ في البيئة الماديّة الّتي يراها العربيّ أمامه أو التّضادّ الخلقي والسّلوكي الّذي يلمسه فيما وفيمن حوله ، وأهمّ هذه المعاني:

١ ـ التّنافر البيئي المطلق :

نجد الجمع بين " الأروى " الّتي تسكن الجبال و " النّعام " الّذي يسكن السّهول في قولهم : « ما يجمع بين الأروى والنّعام » ، كما جمعوا بين « الضبّ » وهو يسكن الصّحارى ، وبـين « الحوت » وهو ساكن الماء في قولهم : « حتّى يؤلف بين الضبّ والنّون » .

٢ ـ العزّ والذلّ :

فالنّعام أكبر حجمًا وأطول رقبة من طائر يسمّى « الكروان » وهو ذكـر الحبـارى، فجعلوا الأوّل رمزًا للعزّة والرّفعة ، والثّاني رمزًا للدّون والذّل فقالوا : « أطرق كرا إنّ النّعام في القرى » . وفي قولهم : « الجحش لما فاتك الأعيار » نجد حمار الـوحش رمـزًا للعـزّ وللأفضل والأحسن ، والجحش رمزًا للدّون والأقلّ .

٣ ـ القلّة والضّعف :

وجمعوا بين الحبارى والصّقر في مثلين يرمزان بالصّقر إلى القوّة وإلى الحمامة بالضّعف « وعيد الحبارى الصّقر » ، و « صقر يلوذ حمامة بالعوسج » .

٤ ــ المفاضلة :

وقد تكون المفاضلة مطلقة كقولهم : " ما الخوافي كالقلبة ولا الخناز كالثّغبة " . والخناز هي الوزغة ، والثّغبة هي أغلظ من الوزغة وإن كانت تشبهها .

وقد تأتي المفاضلة مشروطة بحال معيّنة ، كقولهم في تفضيل الكلب على الأسد في حال حركة الأوّل ، وسكون الثّانيّ " كلب عامل خير من أسد رابض " ، و " كلب اعتس خير من أسد رابض " بينما كان الأسد عند العربيّ أرفع قدرًا وأعزّ مكانة من الكلب ، وطالما شبّه نفسه به ، وترفّع عن التّشبه بالكلب . ونجد هذه المفاضلة المشروطة في قولهم: " اشتريت الغنم حذار العازبة " ، ويعنون بالعازبة الإبل لأنّها تعزب في المرعى فتتعب راعيها ولا شكّ في أنّ الإبل أفضل عند العربيّ من الغنم ، ولكن صعوبة رعيها كانت سببًا في تفضيل الغنم عليها.

٥ ــ المماثلة :

وكما أنّ في الحياة متناقضات فإنها لا تخلو من المتشابه المتماثل يصوّر ذلك قولهم : " الكلاب على البقر " إذ أنّ الكلاب كانت عندهم وسيلة لصيد البقر المعروفة والمتّبعة، وأيضًا جمعوا بين الظّباء والبقر لأنّها ترعى معًا في مكان واحد ، فقالوا : "الظّباء على البقر " ، وكذلك في قولهم : " نزلنا بلدة يتناهى أصرماها " يجمعون بين الذئب والغراب لأنّهما يسكنان بيئة واحدة هي القفار .

<u>ب ــ الجمع بين أجزاء الحيوان الواحد :</u>

جمعوا بين الذروة والغارب للجمل ، فقالوا : " فتل في ذروته وغاربه "، كما جمعوا بين الذنب

والقوادم للطّير ، والذّروة والمنسم للجمل في قولهم : " ليس ذنابا الطّير كالقوادم ، ولا نرى الجمال كالمناسم ".

جـ ـ العمر :

جمعوا بين المسان من الإبل وصغارها في قولهم: " إن سلمت الجلة فالسّخل هدر"، و " غلبت جلتها حواشيها " ، وجمعوا كذلك بين كبار القردان وصغارها في قولهم : " القردان حتّى الحلم "، والحلم هو أصغر القردان، كما جمعوا بين الفحل من الإبل والفصيل وهو صغارها في قولهم: " إنّ القرم من الأفيل " ، وكذلك جمعوا بين الفرس المسنّة وصغار الخيل في قولهم " مذكية تقاس بالجذاع "، والمذكية هي المسنة، والجذاع الصّغار من الخيل.

د ـ الأحوال :

جمعوا بين الضبة " السلقة " الّتي ألقت بيضها ، وبين الضبة " المكون " الّتي جمعت بيضها في جوفها ليضربوا بذلك المثل في الضّعيف يباري القويّ " سلقة ضب والقت مكون " .

ونجد هذا اللون من الجمع في قولهم: " نحّ الجربى عن العارّة "، والعارّة هي الّتي بدأ فيها الجرب ، والجربى هي الّتي قد تمكّن منها ، يضرب في مفارقة صاحب السوء الّذي أعدى ببعض دائه لئلا يعدي بكلّه.

هـ ـ الجنس أو النّوع :

من هذا قولهم : " كان حمارًا فاستأتن " ، وقولهم : " عنزّ استتيست ": للدّلالة على تغيّر الطبيعة وانقلابها .

٦ ـ التّكرار :

ونعني بالتكرار هنا ورود اسم الحيوان الواحد في المثل أكثر مـن مـرّة ، وهـذا التّكـرار تستدعيه معانٍ لا يمكن أن تؤدّي إلاّ به ، تستوجبه علاقات واضحة تربط بين اللّفظة الأولى واللّفظة ذاتها مكرّرة ، ولعلّ أبرز هذه العلاقات:

أ ـ علاقة المماثلة :

وقد دارت حولها عدّة أمثال ، كقولهم : « لا تلد الحيّة إلاّ حيّة مثلها » ، و « أشبه من الغراب بالغراب » ، و « أشبه من الذّباب بالذّباب » ، وقولهم : « إنْ فرَّ عيرٌ فعيرٌ في الرّباط ».

ب ـ علاقة التّبعيّة والتأثّر :

نجدها ظاهرة في قولهم: « بال حمار فاستبال أحمرة»، و « قرارة تسفهت قرارة » ، وقولهم : « نزو القرار استجهل الفرارا » .

التراكيب

تبيّن من دراسة أمثال الحيوان في المستقصى غلبة الجمل الفعليّة علـــى الجمـــل الإســـميّة بفارق قليل، حيث بلغت الأولى مائتين وتسعًا وثلاثين جملة ، بينما بلغت الجمـــل الإســـميّة مائتين وأربعة فقط ، ولهذه النتيجة الإحصائيّة دلالتها ؛ إذ إنّ الجملة الفعليّة تفيـــد التجـــدّد والحدوث المتكرّر للفعل ، وهذا أمر يتماشى مع طبيعة المثل الّذي وإن كان حالـــة خاصّـــة حدثت في الزّمن الماضي إلاّ أنّ الحالة المشابهة له والّتي استدعته وتستدعيه دائمًا تحـــدث في كلّ وقت وزمن ، وبذلك تتلاشى الفوارق الزمنيّة ، ويحضر المثل وكأنّه وليد لحظته .

وبالنّظر إلى زمن الفعل في هذه الجمل نجد غلبة الماضي فالأمثال خبرات تمت وملاحظـــات سجلت، حيث بلغ مائة وثلاثة وثلاثين فعلاً، ثُمَّ المضارع الذي يقرب الحدث وسببه حيث بلغ واحدًا وسبعين فعلاً، ثُمَّ الأمر الذي لا يتناسب مع طبيعة المثل غالباً لأنه توصـــيل خبـــرة لا استنتاج لها حيث بلغ خمسة وثلاثين فعلاً .

ويلاحظ على هذه الأفعال بأنواعها ما يلي :

جاءت مبنيّة للمعلوم غالبًا ، وفي القليل جاء بناؤها للمجهول كقولهم في بناء الماضـــي : « لو ترك القطا ليلاً لنام »، و « رُمي برسنه على غاربه » ، وفي بناء المضارع « على غريبتها تحدى الإبل » .

كثر مجيء الفعل المضارع منفيًا ، وقد جاء النّفي بـــ « لا النافية» غالبًا ، كقولهم: « لا أفعل ذلك ما حنّت النيب » ، و « لا أفعل ذلك ما أطّت الإبل »، و « لا يضرّ الحوار ما وطئته أمّه » ، و «لا يعدم الحوار من أمّه حنّة » ، ثُمَّ النّفي بـــ « ما » كقولهم : « مـــا يجمـــع بـــين الأروى

والنّعام » ، و « ما يحسن القلبان في يدي حالبة الضأن » ، ومن القليل الّذي جاء فيه مثبتًا قولهم : « يركب الصّعب من لا ذلول له » ، و «يعود لما أبني ويهدمه حسل » .

الفعل الماضي جاء مثبتًا في الغالب ، كقولهم : « وقعوا في مثل حولاء النّاقة » ، و « استنت الفصال حتّى القريعي » ، وقلّ نفيه بـ « ما » كقولهم: « ما نهئ من ضبك »، و « ما استتر من قاد الجمل »، كما ندر نفيه بـ « لا » و « كلا » كقولهم: « لا درّ درّه»، و « كلا زعمت العير لا تقاتل ».

جاءت الجمل الإسميّة مثبتة في الغالب كقولهم : « هم في مثل حدقة الجمل » ، و « عود يقلح » و « أنا جذيلها المحكك » ، وإن جاءت أيْضًا منفيَّة وكان نفيها بـ « ما » ثُمَّ « ليس » ثُمَّ « لا » على التّرتيب ، من ذلك قولهم : «ماله ثاغية ولا راغية »، و « ما بالعير من قماص » ، و « ما كلّ بيضاء شحمة ... » ، و « ليس الهناء بالدس »، و « ليس ذناب الطّير كالقوادم .. » ، و « لا شحم ولا نفش » .

كثرة استخدام التّوكيد مع الجمل الإسميّة وأدوات التّوكيد الّتي جاءت معها على التّرتيب هي

- الضمير: كقولهم: «هو ماعز مقروظ » ، و « هم في مثل حولاء النّاقة »، و « أنا جذيلها المحكك .. »، و « أنت مختل فتحمض».
- كلّ : كقولهم : « كلّ أزبّ نفور » ، « كلّ ضب عنده مرادته »، و « كلّ شاة برجلها تنوط » .
- إنّ مع الضمير المتّصل ولام التّوكيد :كقولهم : « إنّه لضبّ قلعة»، و « إنّه لصل أصلال » ، و « إنّه لذو بزلاء » .

- إنْ المؤكدة « إنّ القرم من الأفيل » ، و « إنّ الضّجور قد تحلب العلبة » .
- التّوكيد بالقصر : كقولهم : « إنّما طعام فلان القفعاء والتأويل » ، و « إنّما فلان ذنب الثّعلب » .

ـــ أكّدت الجمل الفعليّة على قلّة ، وقد جاءت مؤكّدة بقد في قولهم : ((قد وضع الحلس على بكر علط)) ، و ((قد وقع غرابه)) . وبالقسم ولامه ونونه مع أداة الاستفتاح في قولهم: ((أما واللّهِ لتحلبنّها مصرًا)). وبلام القسم ونونه في قولهم: ((لا ألحقن قطوفها بالمعناق)) . كما أكّد بـ ((قد)) الفعل المضارع المنفيّ بلا في قولهم: ((قد لا أخشى بالذئب))، و ((قد لا يقاد بي البعير)).

التّقديم والتأخير :

لا يخفى ما في هذه العمليّة من تحريكٍ للعنصر عن مكانه الأصليّ في التركيب وما ينتج عن ذلك من تغيير في دلالته . وهذا التّحريك قد تكمن وراءه أسباب نفسيّة أو دوافع تحدّد أولويّة كلّ عنصر من العناصر المكوّنة للجملة . ومظاهر التّقديم والتأخير الّتي جاءت في أمثال الحيوان كالتالي :

في الجملة الفعليّة :

- تقديم الجار والمجرور على الفعل : وهو كثير الورود ، من ذلك قولهم : « على غريبتها تحدى الإبل » ، و « في ذنب الكلب تطلب الإهالة » ، و « عن ظهر تحل وقرًا » ، و « إليك يساق الحديث » ، و « برحلها باتت » ، و « ببطنه يعدو الفرس » .
- تقديم المفعول به على الفاعل : « وجد تمرةَ الغرابُ » ، و « سبق درته غرارُه » ، و « ناب

وقد تقطع الدويةَ النابُ » ، و « لا يلبث الحلبَ الحوالبُ » .

- تقديم المفعول به على الفعل : « الحرامَ يركب من لا حلال له » ، و « نجّى عيرًا سمنه » ، و « خير حالبيك تنطحين » .
- تقديم الجار والمجرور على الفاعل في أسلوب الشّرط : « إذا نزا بك الشرّ فاقعـد » . وفـي غيـر أسلوب الشّرط « زمان أربَّت بالكلاب الثَّعالب » .
- تقديم المفعول به على الفعل والفاعل: « حتفهَا تحمل ضأنٌ بأظلافها».
- تقديم الظّرف على الفعل والفاعل : « عند النّطاح يغلب الكبش الأجمّ » .
- تقديم الحال على الفعل والفاعل : « شتى تؤوب الحلبة » .

في الجملة الإسميّة :

- وأبرز مظاهر التّقديم والتأخير تقديم الخبر على المبتدأ ، وهو كثير الـورود ، من ذلك قولهم : « أكرم من نجر الناجيات نجره » ، و « أحبّ أهل الكلـب إليـه الظّاعن » ، و « على فلان واقية الكلاب » ، و « به داء ظبي » . كما ندر تقـدّم خبر كأن على اسمها في قولهم : « كأنّ على رؤوسهم الطّير » .
- جاء نادرًا تقديم الحال على الخبر في قولهم: « الذئب خاليًا أشد».

الإيجاز :

إنّ من أبرز السّمات الإسلوبيّة للأمثال العربيّة ما يسمّى بالإيجاز ، والمقصود بذلك « وضع المعاني الكثيرة في ألفاظ أقلّ منها وافية بالغرض المقصود مع الإبانة والإفصاح »[٣٠] . وقـد

كان إيجاز الأمثال متمثّلاً في مظهريين :

١- قلّة الألفاظ المكوّنة للمثل ــ سواء أكان جملة فعليّة أم إسميّة ــ حيث يتردّد المثل بين لفظتين ، وهذا محدود الورود ، مثاله في الجملة الفعليّة ــ وهذا كثير الورود ــ قولهم : « رعى فأقصب » ، و « حلبتها شطرين » ، و « ضح رويدًا » ، و «استقدمت رحالتك » ، و « اجمع جراميزك » ، و « صمي صمام »، و « كمش ذلاذله » ، ومثاله في الجملة الإسميّة : «أفواهها مجاسها»، و « نجارها نارها » ، و « هدمة الثّعلب » ، و « تمرة وزنبور » ، و « عود يقلح »

٢- الإيجاز القائم على الحذف لشيء من العبارة أو جزء منها دون أنْ يُخلّ هذا الحذف بالتركيب أو يؤدّي إلى غموض في فهمه لوجود القرينة أو القرائن المانعة لذلك ، كما يقول ابن الأثير : « والأصل في المحذوفات جمعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف ، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف فإنّهُ لغوٍ من الحديث لا يجوز بوجه ولا سببٍ » [41]،

- بل يحقّق الحذف هنا للمثل عنصرًا بلاغيًا متينًا هامًا ، وهو كثرة المعنى ، وقلّة اللّفظ. كما أن فيه مجاراة لطبيعة اللغة في اللجوء إلى الاختصار[42] وله دوره في دلالات الكلام من طريق الإيحاء[43] ومظاهر الحذف الّتي اتّضحت من خلال الدّراسة هي ما يلي :

قليلة في مجملها وهي في الجملة العقلية أكثر منها في الجملة الإسمية ومظاهرها في النوعين جاءت كما يأتي:

(ب) الحذف في الجملة الإسميّة:

حذف المبتدأ :

حذف المبتدأ نادر ولم نجد له إلا بعض الأمثلة، كقولهم : «أحاديث الضّبع استها» ، و " عير عاره وتده " ، و " إحدى لياليك فهيسي هيسي " ، و " إحدى نواده البكر " ، والتّقدير " هي " ، و "هو " .

حذف الخبر :

وهو قليل الورود من الأمثلة عليه قولهم : " حبلك على غاربك " ، و " هو في جناحي طائر " ، و " هو في شيْءٍ لا يطير غرابه " ، والتّقدير : " كائن أو موجود ". كما حذف خبر " لا " النّافية للجنس نادرًا في قولهم: " لا قرار على زأر من الأسد " والتّقدير " موجود أو كائن " .

ـ الحذف في الجملة الفعليّة :

يُقدّم على الحذف في الجملة الإسمية.

حذف الفعل مع الفاعل:

ورد كثيرًا حذف المضارع مع " حتّى " من ذلك قولهم : "حتّى يؤلّف بين الضبّ والنون " ، و " حتّى يحجّ البرغوث " ، و "حتّى يرد الضب " ، و " حتّى يشيب الغراب " ، و " حتّى ينام ظالع الكلاب " وتقدير الجملة المحذوفة مع حتّى " لا أفعل " أو " لا يكون الأمر " . كما ورد الحذف مع الماضي في قولهم : " وعيد الحبارى الصّقر " ، و " نظر التّيوس إلى شفار الجآذر " والتّقدير " وعد " و " نظر "، وكذلك حذف فعل الأمر في قولهم: " الجحش لما فاتك الأعيار " و " قبل عير وما جرى" والتّقدير " يوجد " كما حذف الماضي في قولهم: " تمرة وزنبور" و "القردان حتّى الحلم " والتّقدير "اقترنت " و " تكلّم " .

حذف المفعول به :

حذف المفعول به على قلّة ، من ذلك قولهم : " أساء رعيًا فسقى " ، و " ضربت فهي تخطف " ، و " أدرك أرباب النّعم " و " رعى فأقصب" " من استرعى الذئب ظلم " . وتقدير المحذوف على التوالي : " الإبل " ، " الصّغار " ، " النّعم " ، " إبله " " نفسه " .

حذف الحروف والأدوات :

وهو قليل الورود ، ويأتي في المقدّمة حذف أداة الاستفهام " الهمزة " من ذلك قولهم : " تطلب ضبًّا وهذا ضبٌّ بادٍ رأسه " ، و " تفرق من صوت الحمام وتقبل على الأسد المشتم " ، و " في ذنب الكلب تطلب الإهالة " . ثُمَّ أداة النّداء في قولهم : " حدا حدا وراءك بندقة " ، كما حذف حرف الجرّ مع مجروره في مثل قولهم : " ليس لها راع ولكن حلبة " ، والتّقدير (لها) ، وقولهم : " لست البائن أعلم " ، والتّقدير " بها " ، وقولهم : " الغرب أعرف بالتمر " والتّقدير " من غيره " .

التّصغير في الأسماء :

وهذا المظهر قليل الورود ؛ لم أعثر له إلاّ على عدّة أمثال ، وهي قولهم : " أدرك القويمة لا تأخذها الهويمة " حيث صغّرت الهامة إلى " هويمة " ، كما صغّروا القطا في قولهم : " ليس قطا مثل قطي " ، وكذلك صغّروا الجرو ، وهو ولد الكلب في قولهم : " ولغ جريّ كان محسومًا " . وصغّروا المهر في قولهم " لا يعدم شقيّ مهيرًا " .

الهـوامش

مادة مثل، م٦.

كتاب الأمثال، ٣٤٢.

الكامل.

ط١، ٣/٣.

كتاب جمهرة الأمثال، ط٢، ٤ – ٧.

المزهر في علوم اللغة، السيوطي، ٤٨٦/١.

العمدة، ط٥، ٢٨٠.

مجمع الأمثال، ٦/١.

المستقصى في أمثال العرب، ط٢، ١/ب.

أمثال الحديث، ٨٢ – ٨٣.

الأمثال العربية ومصادرها في التراث، ١٧.

الأمثال العربية دراسة تحليلية، ١١ – ١٩.

المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع١٠.

الأمثال في النثر العربي القديم، ٨٤.

الأمثال العربية والعصر الجاهلي، ٤٢.

الأمثال العربية القديمة، ٢٧ – ٣٠.

الأمثال العربية والعصر الجاهلي، ٤٠.

جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: السيد أحمد الهاشمي، ط١٢، ٥٣.

خصائص الأسلوب في الشوقيات، م٢٠، ٣٤٩.

الأدب المقارن: محمد غنيمي هلال، ١٧٩ – ١٨٠.

القصص في أدب العرب ماضيه وحاضره: محمود تيمور، ٢٤ وما بعدها.

القصص في الحديث النبوي: محمد حسين الزير، ٤١.

ينظر في تعريف القصّة: فنّ القصّة، الفنون الأدبيّة: د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ط١، وفي الشّعر والنّثر: د. حسن محسن، مكتبة الفلاح، الكويت، ط١، ١٣٩٩ – ١٩٧٩.

القصّة في أدب الجاحظ: عبدالله أحمد باقازي، ١٦.

الكتابة الفنيّة في مشرق الدّولة الإسلاميّة في القرن الثّالث الهجري: حسني ناعمة، ٢١٣.

الأمثال العربية والعصر الجاهلي: محمد توفيق أبو عليّ، ٤٦.

الأمثال العربية: عبدالمجيد قطامش، ٣١ – ٣٢.

تاريخ الأدب العربيّ: عمر فرّوخ، ٨٩/١.

الفنّ والأدب: ميشال عاصي، ١٧٤.

ملامح يونانية في الأدب العربي، ٦٦ وما بعدها.

الأمثال العربية، ٩٤.

الأمثال في النثر العربيّ القديم، ٣٧.

القصّة العربيّة في العصر الجاهلي: علي عبدالحليم محمود، ١١٣.

الأدب المقارن، ١٧٩ ، ١٨٠.

الرّمزيّة في الأدب العربيّ، ٥٢.

الرّمز والرّمزيّة في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، ص٩٢.

ينظر: الصّورة الفنيّة في الشّعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث: د. نصــرت عبــدالرحمن، مكتبة الأقصى، عمّان، الأردن، ط٢.

الأمثال العربيّة، ٩٤.

تاريخ الأدب العربيّ، ٩٧.

جواهر البلاغة، ص٢٢٢.

المثل السائر، القاهرة، ١٩٦٠ – ١٩٦٢، قدّم له وحقّقه وعلّق عليه أحمد الحوفي، وبدوي طبانه، ج٢، ص٢٧٩.

المعنى والإعراب عند النحويين ونظرية العامل، عبدالعزيز عبده أبو عبدالله، ٨٣/٢.

دفاع عن البلاغة، أحمد حسن الزيات، ٢٩.

مصادر البحث ومراجعه

١- الأدب المقارن : محمَّد غنيمي هلال ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨١ م .
٢- الأمثال العربيّة : عبد المجيد قطامش ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط١ ، ١٤٠٨ ـ ١٩٨٨ .
٣- الأمثال العربيّة والعصر الجاهلي؛ محمَّد توفيق أبو عليّ ، دار النّفائس ، بيروت ـ لبنان ، ط١ ، ١٤٠٨ ـ ١٩٨٨ .
٤- الأمثال في النّثر العربيّ القديم ،عبدالمجيد عابدين، مكتبة مصر ، ط١، ١٩٥٦ .
٥- الأمثال العربية ومصادرها في التراث، محمد أبو صوفه، عمان، مكتبة الأقصى، ط١.
٦- أمثال الحديث، عبدالمجيد محمود، القاهرة، مكتبة دار التراث، ١٩٧٥.
٧- تاريخ الأدب العربيّ : عمر فرّوخ ، دار العلم ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٧٨ ، جـ١.
٨- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع : السيّد أحمد الهاشمي ، ط١٢ .
٩- خصائص الأسلوب في الشوقيّات : عبدالهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسيّة، م٢٠ .
١٠- دفاع عن البلاغة: أحمد حسن الزيات، مطبعة الرسالة، ١٩٤٥.
١١- الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر : محمَّد فتوح أحمد ، دار المعارف، القاهرة ، ط٢ .
١٢- الرّمزيّة في الأدب العربيّ : أنور الجندي ، نهضة مصر ، القاهرة .
١٣- الصّورة الفنيّة في الشّعر الجاهلي في ضوء النّقد الحديث : د. نصرت عبد الرّحمن ، مكتبة الأقصى ، عمّان ، الأردن ، ط٢ .
١٤- العقد الفريد، ابن عبدربه، تحقيق عبدالمجيد الترجيني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٠٤هـ – ١٩٨٣م.
١٥- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١ – ١٩٨١.
١٦- فنّ القصّة ، الفنون الأدبيّة : د. محمَّد يوسف نجم ، دار الثّقافة ، بيروت ـ لبنان ، ط١ .
١٧- الفنّ والأدب : ميشال عاصي ، مؤسّسة نوفل ، لبنان ، ط٣ ، ١٩٨٠ .



القيم والعلم التطبيقي

أ.د سهام محمود النويهي (*)

تمهيد:

لقد كانت العقيدة السائدة حتى وقت قريب جدا أن العلم بحت pure ويتقدم تلقائيا من اكتشاف إلى اكتشاف بغض النظر عن العوامل الاجتماعية أو الحاجات الإنسانية (١). فحتى أواخر القرن التاسع عشر لم يقم ترابط متبادل بين العلم والتقنية ، ولم يتم دمج كل من العلم والتقنية واستغلالهما في نظام واحد إلا مع البحث الصناعي واسع النطاق (٢). أي أن العلم أصبح قوة إنتاجية وبالتالي لم يعد بحتا فقط وإنما تطبيقا أيضا . ومما لا شك فيه أن هناك فارق بين أهداف كل من العلم الأكاديمي التقليدي (البحت) *وأهداف* العلم الممارس في مجالات غير أكاديمية (التطبيقي). فأهداف العلم البحت هي أهداف معرفية يتم من خلالها تقديم وصف دقيق للطبيعة، ووضع

(*) أستاذة المنطق وفلسفة العلوم – كلية البنات / جامعة عين شمس .

الفروض والنظريات, أما أهداف العلم التطبيقي فهي تتفق أساسا وحـل المشـاكل في المجالات المختلفة مثل الهندسة والطـب والاقتصـاد والزراعـة والصناعـة والمجالات العسكرية وغيرها .

وتعتبر القيم المعرفية **Epistemic Values** وحدها هي الموجهة للعلم البحت حتى أنه يقال عنه أنه خال من القيمـة غـير المعرفيـة **Non-Epistemic Value Free** . أما وقد أصبح العلم تطبيقيا مرتبطا بالمجتمع وأفراده فإن القيـم المعرفية وحدها لم تعد كافية وأصبح من الضروري أن يكون للقيم غـير المعرفيـة (الأخلاقية والاجتماعية) دورا في توجيهه . فأحيانا ما تتناقض أهداف العلـم في المجالات التطبيقية مع الأهداف والمعايير والقيم الأخلاقية والاجتماعية ممـا أدى الى نشأة مشكلات أخلاقية .

وفي الحقيقة فإنه رغم أهمية الجانب القيمي للعلم فإنه من الملاحظ قلة الأبحـاث في هذا المجال ومن ثم فإن الهدف الأساسي من هذه الورقة هو إلقاء الضوء على بعـض المشكلات الأخلاقيـة الناتجة عن استخدام العلم في التطبيق . وفي الواقع يوجـد العديد والكثير من المشكلات الناتجة عن استخدام العلم في مجالات الصناعة والأمن القومي إلا أنني سأتناول ثلاث مجالات أثارت العديد من الموضوعـات الأخلاقيـة وهي استخدام البشر كموضوعات للتجريب العلمي ، الملكية الفكريـة ، علاقـة القيم غير المعرفية بالعلم الداخلي أي بمنهج البحث ، وسوف أقدم لهذه الموضوعات بنبذه سريعة عن اتصال العلم بالصناعة لنوضح من خلالها اقتران العلم بالتطبيق وأيضا بنبذه موجزة عن معايير العلم المتعارف عليها حتى نتبين ما حدث من تحول لها مع تحول العلـم للتطبيق . وسوف أستخدم منهجا تحليليا مقسمة البحث إلى النقاط الآتيـة :

١ـ اتصال العلم بالصناعة .
٢ـ المعايير والقيم المتعارف عليها في العلم .
٣ـ استخدام البشر كموضوعات للتجريب العلمي .
٤ـ السرية وحقوق الملكية الفكرية .
٥ـ دور القيم غير المعرفية في خطوات البحث العلمي .
٦ـ الخلاصة .

١ـ اتصال العلم بالصناعة :

قد يكون أول اتصال بين العلم والصناعة سنة ١٧٠٠ عندما اخترع العالم جيمس وات James Watt آلة البخار وقام بالتعاون مع اثنين من رجال الصناعة الإنجليز وهما جون روكبوش John Rocbuch وماتيو بولتون Mattew Boulton بإنتاج آلات البخار . وكان من أوائل من استخدم العلماء في الصناعة مصانع الصباغة الألمانية سنة ١٨٦٠ عندما أقاموا معامل خاصة بهم (٣). وسرعان ما أصبح التعاون بين العلم والصناعة أكثر رسمية وظهر المعمل الصناعي الحديث .

ولقد تزايد استخدام الصناعة للعلماء بمعدل ثابت خلال المائة سنة الأخيرة . وفي أيامنا هذه أصبحت معظم الشركات الكبرى مستخدمة لعلماء ولديها معاملها الصناعية الخاصة . كما أن كثيرا من مجالات الأعمال أصبحت هي الراعية للبحوث الجارية في الجامعات . أي أن الجامعات ومجالات العمل أصبح بينهما شراكه ذات فائدة متبادلة .

فلقد حدث اقتران بين قضايا الأبحاث والتمويل التقني والاستثمار الاقتصادي ، أي أن العلم اقترن بالإنتاج والإدارة في نظام العمل الاجتماعي الصناعي . وكما يقول هابرماس " لقد غدا استخدام العلم في التقنية ، والاستخدام الراجع للتقدم التقني في الأبحاث جوهر عالم العمل " (٤) .

فاتجاه التقدم التقني يتعلق إلى حد كبير بالاستثمارات العامة ، بل أصبح من سمات التطور الأبحاث العلمية الممولة من قبل المؤسسات الصناعية ، وكذلك تقديم الاستشارات العلمية

في مجالات الصناعة والعمل .فالعلوم الحديثة تنتج معرفة يمكن استغلالها تقنيا بحيث أصبح كل من العلم والتقنية أهم قوة إنتاجية . وكان لأستخدام العلم في الصناعة فوائده الاجتماعية والتي يعد من أهمها (٥) .

١ــ تستخدم المؤسسات الصناعية العلماء من أجل تطوير المنتجات والتقنيات التي تعود بالفائدة على المجتمع مثل السيارات،الحاسبات الشخصية،أفران المايكرويف وغيرها.

٢ــ يوفر قطاع الصناعة ملايين الوظائف للعلماء وغيرهم من أشخاص مشاركين في البحوث

٣ــ تقدم صناعات القطاع الخاص المنح المالية للبحوث العلمية .

٤ــ غالبا ما تستفيد المؤسسات الأكاديمية من العمل مع صناعات القطاع الخاص لأنه عندما تعمل الشركات مع الجامعات فإنها تقدم للجامعات الأجهزة المطلوبة للبحوث العلمية وتمدها بالموارد البشرية المشاركة في هذه الأبحاث.

ولكن ارتباط العلم بمجالات العمل والصناعة قد أثار الكثير من المشكلات والتساؤلات التي من مثلها : هل من حق العالم أن يحول نفسه إلى خبير أو موظف للممول أو السلطة ؟أى هل يبيع العالم قدراته العقلية لدراسة موضوعات يتم اختيارها بواسطة الممول أو السلطة؟ أو هل من حق العالم أن يستخدم قدراته من أجل إجراء بحوث سرية لصناعة خاصة أو لأهداف عسكرية أو لربح اقتصادي ؟ .

كما أن من المشكلات المثارة شكوى الجامعات من أن العلماء الذين يعملون في مجال الأعمال يخصصون وقتا أقل لواجباتهم الأخرى(التعليم مثلا) كما أن هناك تخوفا من أن تؤدي العلاقة بين العلم ومجال الأعمال إلى الإقلال من البحوث الأساسية Basic Researches حيث توجه الأبحاث إلى حل المشاكل التطبيقية ، فالأصل والأساس أن يكون العالم حرا في اختيار موضوعاته وتحديد منهجه الذي يؤدي إلى تقدم المعرفة العلمية ، ولكن بارتباط العلم بالصناعة فإن الهيئة الممولة تقوم بتحديد موضوع البحث . ففي المعامل الصناعية يكون الأمل ضعيفا في أن يتم البحث في موضوعات مختارة من قبل العالم.ويعتبر ستيوارت بلوم Stuart Blume أن المجالات العلمية تصبح مهنية Professional عندما تبتعد عن الجامعات أىعندما يوظف العالم المتدرب فى الجامعة بمؤسسات صناعية

ولكن العلم كمهنة يختلف عن مهن أخرى مثل الطب والقانون فى كونه يؤكد علـى الكشف العلمى قدر ما يؤكد على تطبيق العلم. • فمعايير المؤسسات العلميـــة لا تتفق إلى مدى كبير مع العمل في المعامل الصناعية ؛حيث لا تهتـــم هـــذه المعـــامل بالبحوث الأساسية Basic Researches قدر اهتمامها بالمساهمة الفعالة لتحقيق أهداف المؤسسة الصناعية • ومن ثم فإن " العالم الصناعي Industrial Scientist يعيش ممزقـــا بين المطالب المتصارعة لمهنته مع مطالب من قام بتوظيفه "(٧) •

ومن ثم فإن التداخل المتنامي للعلم مع مجال الأعمال والصناعة قد ولد صراعات أخلاقية بين قيم العلم وقيم مجال الأعمال •

٢ــ المعايير والقيم المتعارف عليها في العلم :

يعد روبرت ميرتون Robert K. Merton أول من حاول صياغة معايير النشاط العلمـــي وذلك في مؤلفـــة" Social Theory and Social Structure" في الفصل الســـادس عشـــر المعنون Science and

" Democratic Social Structure(٨). ويمكن ذكر هذه المعايير على النحو التالـــي :

أولا : العالميـــة :

وتعني أن العمل العلمي متاح للجميع ولا يخضع ألا لاعتبارات المقدرة وتحكم الإسهامات العلمية طبقا لمعايير سابقة للنشر • فالعوامل المرتبطة باللون والجنس والديانة والانتماء السياسي لا تتدخل في مهنة العلم ولا فى تقييم العمل العلمي •

ثانيا : الفحص المنظم :

ويتطلب المساواة في تحكيم البحوث العلمية وأن يكون ذلك في حدود عقلية أو ذهنيـــة بحتـــ Purely intellectual terms •

ثالثا : الاشتراكيـــة :

وتعني إتاحة حقوق الملكية للإسهامات العلمية للمجتمع العلمي ككل •

فلا يحدد العالم إتاحة كشفه للآخرين رغم أنه قد يدعي أسبقيته للكشف وليس أكثر

من ذلك • وبسبب هذا المعيار يكون من غير الصحيح إجراء براءة اختراع لكشف علمي بغرض الكسب المادي أو الاحتفاظ به سرا •

رابعــا : النزاهـــة :

وتعني أن يكون ممارســة البحث العلمي ليس بهدف اكتساب وضع أو قوة أو تحقيق مكسب مادي بل بهدف العلم نفســه •

ولقد أضاف برنارد باربر Bernard Barber في مؤلفــه (Science and Social order) معايير إضافية لتلك التي ذكرها ميرتون كما يلي (٩) :

خامسا : العقلانيـــة:

وتعني التناول النقدي لجميع الظواهر في محاولة لإرجاعها إلى صور أكــثر عمومية وأكثر اتساقا .

سادسا : النفعيـــة :

ويقصد بها أن الهدف الأساسي للعلم أنه لا يكون مجرد خـــبرة ســـرية أو بنـــاء عقلـــي محض بل مما يمكن الانتفاع بـــه

سابعا:الفردية:

فالبحث العلمي يخضع للضمير الفردي أكثر من خضوعه لسلطة منظمـــة •

والى جانب السبعة معايير السابقة أضاف هاجســـتروم Hagstrom في مؤلفه (Seientifi Community) معيارا ثامنا هو (١٠) :

ثامنا : الحريـــة :

أي حرية الباحث في اختيار مشاكل وأولويات البحث العلمي •

ويلاحظ أن هذه المعايير هـــــي الموجهــه للبحــوث الأساســية Basic Researches أو ما يسمي بالعلم البحت pure Science وتجري مثل هـــذه البحوث البحته في معامل الجامعات حيث يكون العلم البحت هو القاعدة وليـــس

الاستثناء . وعلى ذلك إذا ماكان العالم راغبا في إجراء أبحاث أساسية دافعها الرغبة للفهم والإضافة إلى المعرفة فيجب أن يكون له مكانا أو وظيفة في العمل الجامعي أو الأكاديمي (١١) .

وعلى العكس من ذلك فإن الهدف العلمي في المؤسسات الصناعية ليس تطور أو تقدم المعرفة ولكن العائد الذي ينتظره العالم مقابل عمله بها هو المال والمكانة وليس عائدا معرفيا في المهنة .ومن ثم اختلفت المعايير الموجهة للعلم التطبيقي في المجالات المختلفة عن تلك الموجهة للعلم البحت .

ولكن العلم التطبيقي بارتباطه ارتباطا مباشرا بالإنسان فلا بد وأن يكون للقيم غير المعرفية دورا فيه . فما يقال من أن العلم يجب أن يكون نزيها وموضوعيا وحياديا ولا يتحقق له ذلك إلا بأن يكون فارغ القيمة (الاجتماعية والأخلاقية) Value Free ولا يؤخذ في الحسبان سوى القيم المعرفية فقط قد يكون متفقا مع العلم البحت وليس مع العلم التطبيقي . فلقد أدى نشأة مشكلات أخلاقية عن اتصال العلم بالصناعة إلى ضرورة الأخذ بالقيم غير المعرفية كموجه أساسي للعلم . وعلى أية حال فإن معظم فلاسفة العلم أصبحوا يدركون أهمية القيم غير المعرفية ، ولا توجد سوى قلة منهم هي من تنكر دورها في العلم (١٢) .

٣ــ استخدام البشر كموضوعات للتجريب العلمي :

التجريب الإنساني يعني استخدام كائنات بشرية كموضوعات للتجريب لأغراض عديدة من بينها إيجاد علاج خاص لأمراض مصابين بها أو لخير البشرية بصفة عامة أو من أجل تقدم المعرفة العلمية (١٣) .

وفيما مضى لم تكن الأبحاث تمارس على البشر وذلك تطبيقا لما جاء في قسم أبو قراط (٤٦٠ ــ ٣٥٧ ق.م .) الذي أكد على الامتناع عن كل شئ مؤذ أو ضار للمرضى وعمل كل

شئ ذي منفعة لهم . وطالما أن التجارب الطبية يمكن أن تكون ضارة وليست بذات فائدة فإن هذا التقليد تجنب التجريب على البشر .

ولكن مع بداية القرن العشرين استخدم البشر كموضوعات للتجريب بغرض اختبار فعالية أدوية أو علاجات جديدة ، ولم تكن ثمة قواعد أخلاقية تحكم مثل هذه التجارب .ونجد مثالا على مثل هذه التجارب ما قامت به كل من الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا من إخضاع المستخدمين في القوات المسلحة للغازات السامة الخطرة كي يتم اختبار فاعلية الأسلحة الكيماوية وتطوير وسائل الدفاع ضدها . ولقد أبان روب ايفانز Rob Evans الصحفي بجريدة الجارديان Guardian عن أنشطة الإنجليز في مركز بورتون داون Porton Down للأبحاث الجيولوجية والكيماوية في مؤلفه (١٤) :

Gassed : British Chemical Warfare Experiments on Humans at "Porton Down" (٢٠٠١)

وكشف ايفانز الكثير عن برنامج الحرب الكيماوية ، فبعد أن استخدمت ألمانيا أسلحة كيماوية أثناء بدايات الحرب العالمية الأولى قام مركز بورتون داون بإجراء اختبارات على البشر استمرت حتى عام ١٩٨٩ . وأثناء هذه الفترة تم اخضاع ٣٠ ألف جندي لجرعات خطرة من غاز الخردل والغازات المسيلة للدموع وغاز الفوسجين Phosgene وأيضا المادة المخدرة إل إس دي L S D في البداية اعتقد علماء بورتون داون أن الاختبارات ضرورية لاحتمال التوصل إلى فائدة يمكن أن يزودوا بها القوات المسلحة أثناء الحرب ؛ كما أن الكثيرين من المتطوعين الأوائل هم من باحثي بورتون داون أنفسهم لكن في منتصف عام ١٩٢٠ تقريبا كان معظم موضوعات التجريب من رجال القوات المسلحة . ولم يكن كثير من الأفراد ـــ الخاضعين للتجارب ـــ على علم بطبيعة الاختبارات الفسيولوجية التي تطوعوا لها . ولم تكن تنفذ الموافقات العلنية التي يجب أن يقدمها المتطوعون كما لم تكن هذه التجارب تحمل المعايير الأخلاقية .

حقيقة تثار التحقيقات الآن في مثل هذه التجارب ، ففي عام ١٩٩٩ قام البوليس في Wiltshire ــ حيث يقع مركز بورتون ــ بفتح تحقيق في قضية رونالد ماديسون Ronald Maddison الطيار المتوفي بعد مساهمته في تجارب غاز الأعصاب عام ١٩٩٣ • كما يتم التحقيق كذلك في الادعاءات التي مؤداها أنه تم خداع المستخدمين في تجارب كيماوية حيث لم يخبروا بحقيقة هذه التجارب وتم إيهامهم بأنهم متطوعون لبحث في علاج الزكام •

الواقع أن معظم تجارب بورتون تمت قبل إعلان ميثاق نرمبرج Nuremberg Code عام ١٩٤٩ الذي قدم معاييرا عالمية للأخلاق تحكم التجارب على البشر • إلا أن الشئ المؤسف أن هذه الأبحاث استمرت حتى بعد التناول الأخلاقي للتجريب على البشر • فرغم علم الباحثين بميثاق نرمبرج وبضرورة الحصول على الموافقة العلنية من موضوعات التجريب إلا أنهم لم يقدموا للموضوعات معلومات كاملة حتى يمكنهم الاختيار • ولقد بررت مثل هذه المحاولات الاأخلاقية أنها لمصلحة الأمن القومي أو أن مصلحة الغالبية تفوق مصلحة الأقلية في الأهمية •

ولقد قدم ميثاق نرمبرج مجموعة من القواعد الموجهة للبحوث المستخدمة البشر كموضوعات للتجريب حتى يمكن التغلب على ما ينشأ عنها من مشكلات أخلاقية وأهم قواعد هذا الميثاق هى (١٥) .

١ــ الموافقة المعلنة : يمكن استخدام البشر في الأبحاث فقط إذا ما قدموا موافقة معلنة وبإرادتهم •

٢ــ القيمة الاجتماعية : يجب ان يتوقع للنتائج أن تكون ذات نتائج مثمرة للفئات العريضة في المجتمع •

٣ــ الصحة العلمية : فيجب أن تكون التجارب متسمة بالصحة العلمية ومصممة جيدا وبإشراف علماء مؤهلين جيدا •

٤ــ عدم الإيذاء : لاتجري تجارب يكون من المحتمل أن تؤدي إلى الموت أو الإيذاء • فيجب على الباحث اتخاذ خطوات تقلل المخاطر والآلام •

٥ــ الإنهاء : يكون للشخص موضوع البحث الحق في إيقاف التجريب عليه لأي سبب • كما أن الباحث يجب أن ينهي التجريب إذا كان في استمراره إفضاء إلى موت أو ضــــرر •

وكنتيجة لاستمرار المناقشات حول أخلاقيات التجريب على البشر تم إضافة مجموعة من المبادئ:

٦ــ الخصوصيـــة : يجب أن يحمي الباحثون خصوصية وثقة موضوعات البحث •

٧ــ فئة الناس المعرضة للخطر : يجب أن يتخذ الباحثون احتياطات خاصة لحماية الموضوعات الذين تكون موافقتهم العلنية عرضة للشبهة مثل الأطفال أو البالغين غير المتعلمين أو المتخلفين ذهنيا أو الفقراء •

٨ــ العــدل : يجب تحري العدل عند اختيار موضوعات للمشاركة في التجريب

٩ــ الإشراف : يجب أن يستمر الباحث في الإشراف على التجارب حتى يحدد إذا ما كانت الفائدة تفوق أهمية عن المخاطرة •

ومع ذلك نجد أن الكثيرين من الباحثين وقد كسر هذه القواعد من أجل المعرفة العلمية مثلما ورد في المثال السابق ذكره عن تجارب الأسلحة الكيماوية ؛ وتبريرهم من الناحية النفعية أن المجتمع قد يجني فائدة عظيمة من التجارب التي تنتهك حقوق وكرامة قلة من الناس • ومن ثم قد يوجد تعارض بين إنتاج نتائج جيدة للمجتمع وبين حماية الأفراد •

ولقد انقسم المفكرون فيما يخص التجريب على البشر بين مؤيــد ومعــارض • فمن يؤيد التجريب على البشر يعتبر أن له مبرراته طالما أن التجـــارب يمكـــن أن تساعد في تقدم المعرفة العلمية أو تساعد البشرية بطريقة ما • وأنه يمكن اســتخدام المودعين في السجون والمصحات العقلية الراغبين في المساهمة لمساعدة البشـــرية •

ومن ثم يمكنهم التكفير عن جرائمهم السابقة أو عن كونهم غير ذي فائدة . ويمكن تقديم مقابل لهم كالعفو أو وضع معيشي أفضل كتحفيز لهم (١٦) .

وهناك من يرفضون التجريب على البشر ويذهبون إلى القول بعدم إعطـاء العلم تفويضا مطلقا لأداء التجارب على موضوعات إنسانية . ويرون أن الاستثناء الوحيد لمثل هذا النوع من التجارب أنها تكون الملاذ الأخـير لمـن تجـرى عليـه التجارب وهذا يعني أنها الأمل الوحيد لمعالجة من سيخضع للتجربة . وتمنع هـذه الفئة أيضا إجراء تجارب على كائنات بشرية لا تكون مؤهلة ذهنيا للموافقة مثـل الأطفال أو مودعي السجون والمصحات وفي حالة إذا ما كان ولا بد مـن إجـراء تجارب على موضوعات إنسانية فإن من الضروره أن تتسم هذه التجارب بالأمـان ولا تتضمن مخاطر خطيرة تؤدي إلى الضرر أو الموت .

والحقيقة أن المعارضين للتجارب على موضوعات إنسانية ينطلقون من أسس أخلاقية ، أما المؤيدون لمثل هذه التجارب فإن مبررهم الأساسى هو المنفعة العامة .

واعتقد أن المنفعة العامة يجب ألا تكون على حساب إيذاء أحد حتى لو كان قلة . فالمنفعة العامة تعني مراعاة الآخرين ولو كانوا قلة وليس معناها التضحية بالبعض من أجل الباقين .

٤ ــ السرية وحقوق الملكية الفكرية :

بينما يكون العالم في المؤسسات الأكاديمية حرا في اتخاذ قرراته بنفسه بشـأن موضوعات الأبحاث ولا يخضع في ذلك إلا لمشورة المجتمع العلمي نجد العكس مـن ذلك عندما يعمل في مجال الصناعة أو المؤسسات العسكرية . فالعمل العلمـي في هذه المجالات الأخيرة يكون من خلال أوامر تمر من أعلى إلى أسفل .

فالبيروقراطية هي التي تحكم العمل في المجالات الصناعية حيث تحديد موضوعات البحث وعدد ساعات العمل وإسناد العمل ، كل ذلك يخضع لتحكم إداري غير علمي (١٧) .

ولعل من أهم المشكلات الأخلاقية المثارة في هذا المجال هي (السرية) فالمؤسسات الممولة للبحوث تتحكم في الملكية الفكرية من خلال براءات الاختراع Patents والعلامات التجارية أو ما يسمونه بأسرار الصناعة . وتحرص هذه المؤسسات على السرية في نتائج الأبحاث كي تحمي أبحاثها من أن تعرف قبل الحصول على براءة الاختراع . حيث أن براءات الاختراع تمكن الأفراد أو المؤسسات من تحقيق الربح عن الكشف العلمي مقابل الإعلان عن نتائج هذا الكشف . ورغم أن براءات الاختراع تشجع على الكشف عن المعلومات إلا أن تلك المؤسسات تبقي على سرية نتائج أبحاثها كي تضخم من عوائدها (١٨) . وغالبا ما يوقع العلماء العاملون في هذه المؤسسات عقودا بالتنازل عن حقوق الملكية الفكرية مقابل توظيفهم أو مقابل مبلغ من المال يدفع عن كل سلعة مباعة من اختراعهم أو بالتعويض بشكل آخر (١٩).

يكون الحرص على السرية في العلم الصناعي مؤديا لزيادة عوائد المؤسسات إلا أن هذه السرية تتعارض مع أحد أهم معايير العلم وهي العلانية ومن ثم فإنها قد تضعف من تقدم المعرفة العلمية .

والحقيقة أن السرية وحقوق الملكية الفكرية للعلم لم تتواجد إلابدخول جانب اقتصادي وربحي في العلم . فالشركات الخاصة والمؤسسات تمول الأبحاث العلمية من أجل أن يكون الناتج ملكا لها ويعود بالتالي بالربح عليها ، ولقد وضعت قوانين حماية الملكية الفكرية حتى يمكن لأي مبدع التمتع بنتائج عمله . ولكن قوانين الملكية الفكرية أثارت مشكلات أخلاقية إذ كيف يمكن الملائمة بين الملكية الفكرية ومصلحة المجتمع وخاصة إذا كان في مجال حيوي مثل مجال صناعة الدواء.

فشركات الأدوية لها حق الملكية الفكرية نظير ما تتكلفه من دعم مادي للأبحاث إلا أنها قد تضع أثمانا باهظة (تفوق بكثير القيمة الفعلية لتحقيق أقصى ربح ممكن) لأدوية يكون أفراد المجتمع في حاجة ماسة لها مثل أدوية مرضى السرطان والإيدز . ولقد تم إثارة هذه المشكلات مؤخرا في الصحف . ومثال ذلك ما نجده فى رسالة من الصحفي السوداني عمر مجذوب الخطيب إلى رئيس تحرير جريدة الخليج بعنوان " شركات الأدوية وصناعة الأمراض في جنوب أفريقيا (٢٠) واعتبر هذه المشكلة " نموذجا مثاليا لطبيعة المنازعات في عصر العولمة " بينما نعتبرها مشكلة ناتجة عن عدم الأخذ في الاعتبار للقيم غير المعرفية (الاجتماعية والأخلاقية) في العلم التطبيقي وبخاصة في مجال صناعة الدواء الذي يتوقف عليه حياة المرضى بأمراض خطيرة كمرض الإيدز . فكان نتيجة براءات الاختراع وحقوق الملكية الفكرية أن قامت شركة جلاسكو سميث كلاين البريطانية وهي أكبر منتج لعقاقير الإيدز بوضع أسعار باهظة لمثل هذه العقاقير حققت من خلالها مضاعفة أرباحها ، وحيث أن أدوية الإيدز تكلف المريض من ١٢ إلى ١٥ ألف دولار فإنها تفوق إمكانية الكثيرين من المرضى . إن عدد مرضى الإيدز في جنوب أفريقيا يصل إلى ٤،٧ مليون من رعاياها وحيث الغالبية منهم لا تستطيع أن تتحمل تكلفة العلاج فإن حكومة جنوب أفريقيا لم تتقيد بحقوق الملكية الفكرية وتبنت قانونا يتيح لها إنتاج واستيراد أدوية الإيدز دون التقيد بالعلامات التجارية حتى تكون بأسعار في متناول رعاياها . وهذا ما اعتبرته شركات صناعة الأدوية تعديا على حقوق الملكية الفكرية وعلى حق المرضى في التداوي بأدوية جيدة . ولولا أن قامت منظمة أوكسام البريطانية بجهود كشف من خلالها أرباح شركة جلاكسو سميث كلاين (وبذلك كشف عن أزمة أخلاقية للرأي العام) لم تكن شركة جلاسكو وشركات أخرى أن تسحب دعوى رفعتها ضد حكومة أفريقيا . هناك من يعتبر أن قانون حماية الملكية الفكرية ضروريا من أجل تشجيع الإبداع والأبحاث العلمية

لأن استباحة حقوق الملكية الفكرية سيترتب عليه إحجام الشركات عن تمويل الأبحاث العلمية أو الاستثمار فيها . ويذهب زياد بهاء الدين في مقاله " بين حماية المبتكر ومصلحة المجتمع التوازن الصعب في قانون الملكية الفكرية " إلى أن حل هذه المشكلة يكون "تحديد ما يلزم أن يصاحب إصدار قانون حماية الملكية الفكرية من تشريعات مكملة له بشأن تشجيع التنافس ومنع الاحتكار وحماية المستهلك من الاستغلال " (٢١) .

إذن لا بد أن يكون للقيم غير المعرفية (الاجتماعية والأخلاقية) دورها في تحجيم الاستغلال الناشئ عن استخدام الملكية الفكرية للعلم وبخاصة في مجال صناعة الدواء .

● ـ دور القيم غير المعرفية في خطوات البحث العلمي :

إن الشعار الموجه للعلماء هو أن البحث العلمي يجب أن يكون نزيها وموضوعيا ولا يتحقق له ذلك إلا بأن يكون فارغا من القيمة Value Free(الاجتماعية والسياسية والأخلاقية) . فالقيم المعرفية فقط هي الموجه للباحث في الخطوات الداخلية للعلم من اختيار للمنهج وجمع تصنيف البيانات وتفسير هذه البيانات أما القيم غير المعرفية (الاجتماعية والأخلاقية) فلا يكون لها دور إلا في ثلاثة مواضع : ـ

١ـ اختيار المشاكل الواجب بحثها .

٢ ـ استخدام المعرفة العلمية في المجتمع .

٣ ـ اختيار الوسائل المنهجية (وذلك مثلا عند استخدام البشر كموضوعات للتجريب)

فالقيم غير المعرفية – في المجالات الثلاث السابقة ـ هي الموجه للاختيار وليس للفوائد المعرفية المحتملة دور في ذلك . فكما سبق ورأينا فإن إجراء

التجارب على البشر بدون موافقتهم يعد غير أخلاقي حتى وإن كان سيحقق تقدما في المعرفة العلمية .

ولكن الحقيقة إن شعار العلم الفارغ من القيم قد يكون ملائما في مجال العلم البحت

Pure Science أي عندما لا يكون في مجال العلم التطبيقي الذي يؤثر على المجتمع وأفراده .

ولقد ثبت من الدراسة القيمة التي تمت على أيدي هيثر دوجلاس

Heather Doglas أنه من الضروري أن يكون للقيم غير المعرفية دور في المراحل الداخلية للعلم مثلها في ذلك مثل القيم المعرفية (٢٢) .

تقوم هذه الدراسة على ما سبق وأثبته هيمبل Hempel من وجود ما أسماه بالمخاطرة الاستقرائية في العلم وهي ما تعني المخاطرة في قبول أو رفض الفروض . ولقد برهنت هذه الدراسة على وجود هذه المخاطرة في كل المراحل الداخلية للبحث العلمي مما يستلزم ضرورة أن يكون للقيم غير المعرفية دور في جميع هذه المراحل .

تقع المخاطرة الاستقرائية Inductive Risk عندما يكون هناك اختيار منهجي للمستوى الملائم من أجل الدلالة الإحصائية في بحث ما يستلزم هذه المخاطرة نتائج غير معرفية .ولقد أثبتت الدراسة المشار لها أنفا ان الاستدلال المطلوب لعمل اختيار واضح وحتمي لمستوى الدلالة الإحصائية في الدراسات الخاصة بعلم السموم يكون للقيم غير المعرفية دور في هذا الاختيار المدروس لمستوى الدلالة الإحصائية يتطلب من الباحث أن يتخذ في الاعتبار نوع الأخطاء الذى يرغب في التسامح فيه ، وبالنسبة لأي اختيار فمن الحتمي أن يقوم الباحث بتوازن ملائم بين نمطين من الخطأ : إيجابيات خاطئة False Positives وسلبيات خاطئة False Negatives .

تحدث الإيجابيات الخاطئة عندما يقبل الباحث الفرض على أنه صادق وهو ليس كذلك ، بينما تحدث السلبيات الخاطئة عندما يرفض الباحث الفرض باعتباره خطأ وهو ليس كذلك ، وتغيير مستوى الدلالة الإحصائية بغير التوازن بين الإيجابيات الخاطئة والسلبيات الخاطئة ، إذا أراد الباحث أن يتحاشى المزيد من السلبيات الخاطئة وقبول مزيد من الإيجابيات الخاطئة فعلية أن يخفض المعيار للدلالة الإحصائية ، وإذا أراد الباحث من جهة أخرى أن يتجنب الإيجابيات الخاطئة فعليه أن يرفع مستوى الدلالة الإحصائية ، بالنسبة لأي اختبار تجريبي لا يمكن للباحث أن يخفض النمطين من الخطأ بل يمكنه فقط عمل مناوبات من الواحد للآخر .

في دراسات حيوانات المعامل تستخدم الاختبارات للدلالة الإحصائية لتحديد متى يكون رد فعل الحيوانات المعرضة للخطر أو المعطاة جرعة ذات دلالة مختلفة عن الحيوانات الضابطة أو غير الآخذة للجرعة ، فإذا كان هناك رد فعل ذات دلالة مختلفة بين الحيوانات المعطاة الجرعة وتلك الضابطة فإن هذا الاختلاف يسند إلى الجرعة المعطاة للحيوانات ، وتكون المقارنة الإحصائية بين المجموعتين ضرورية للدراسات الخاصة بمرض السرطان ، وعادة ما يكون كل من الحيوانات الخاضعة للبحث والحيوانات الضابطة معرضين لسرطان ما.

وما يجب أن يحدد هو إذا ما كانت الحيوانات الخاضعة للبحث تظهر سرطانا ذا دلالة أكبر من الحيوانات الضابطة ، وفقط عندما يكون معدل سرطان المجموعة الخاضعة للبحث مختلفا بدلالة عن معدل سرطان المجموعة الضابطة فإن ذلك يعتبر نتيجة صادقة للجرعة ، وهكذا فإن وضع معيار للدلالة الإحصائية سيؤثر على ما يعتبر رد فعل ناتج عن إعطاء الجرعة ، كلما كانت معايير الدلالة الإحصائية أدق كلما كان الاختلاف أكبر بين المجموعتين ، تؤدي المعايير الأدق إلى إنقاص في معدل الإيجابيات الكاذبة و زيادة معدل السلبيات الكاذبة ، من جهة أخرى إذا كان المعيار للدلالة الإحصائية غير

صارم فإنه سيؤدي إلى اختلاف طفيف في معدلات السرطان بين المجموعتين ويسند ذلك إلى نظام الجرعة ؛ وهذا ما يزيد من احتمالات الإيجابيات الكاذبة ويخفض من احتمالات السلبيات الكاذبة .

من أجل اختبار الأضرار المحتملة للكيماويات الضارة بيئيا فإنه يتم استخدام نتائج دراسات حيوانات المعامل ليحدد إذا ما كان للكيماويات تأثير خاص أي تحديد رد الفعل بالنسبة للتأثير الكيماوي ثم تقدر النتائج استقرائيا لأفراد البشر وتستخدم هذه النتائج لتضع المعايير المنظمة للكيماويات .

ومن ثم إذا كان هناك دراسة لأحد المواد الكيماوية لمعرفة إذا ما كان له تأثير ضار أم لا فإن ارتفاع عدد الإيجابيات الكاذبة في هذه الدراسة سيعني أن هذه المادة تسبب ضررا أكبر للحيوانات عما هي تسببه بالفعل . وبالتالي فإن الإيجابيات الكاذبة تؤدي إلى تنظيم للكيماويات أكثر صرامة عما هو مطلوب . بينما تؤدي زيادة السلبيات الكاذبة إلى تنظيم أقل صرامة عما هو مطلوب . التنظيم الأكثر صرامة يمثل تكلفة عالية للمصانع بينما يمثل التنظيم الأقل صرامة ضررا للصحة العامة . وبالتالي فإن تقدير هذه النتائج يتطلب مشورة القيم غير المعرفية لتقرر أيهما نختار التكلفة الباهظة للمصانع أم الصحة العامة ؟ ومن ثم فإن للقيم غير المعرفية دور في اختيار المنهج .

أما مرحلة جمع وتصنيف البيانات في دراسة من هذا النوع فإنها تتم بعدما تشرح أنسجة وأعضاء الحيوانات المعطاة جرعات كيماوية ثم يقوم العالم بتقييم هذه الشرائح . وبالنسبة لتقييم الشرائح لا يكون هناك يقين تام إذا ما كانت الأحكام النهائية صحيحة أم لا ومعنى ذلك وجود المخاطرة الإستقرائية مما يستلزم ضرورة تقييم نتائج الخطأ المحتمل .

فهناك شرائح تكون موضع خلاف ، هل هي سرطانية أم لا ؟ فإذا حكم العالم على الشرائح موضع الخلاف على أنها ليست سرطانية فإنه يؤكد بذلك إيجابيات كاذبة قليلة بينما تكون السلبيات الكاذبة كثيرة وبالتالي سيحكم بنسبة ليست مرتفعة لما تسببه المادة الكيماوية من أضرار مما يؤدي إلى تنظيم أقل لها . وهذا ما سيكون نتيجة الضرر بالصحة العامة . أما إذا حكم العالم على الشرائح موضوع الخلاف بأنها سرطانية فإن هذا الحكم يعني زيادة الإيجابيات الكاذبة وبالتالي سيكون هناك تنظيم أكثر صرامة للمادة الكيماوية مما يؤدي إلى حماية الصحة العامة . ومن ثم فإنه طالما توجد مخاطرة استقرائية في اختيار البيانات فعلى الباحث أن يحدد أي نوع من المخاطرة يمكنه قبوله . وبما أن بعض نتائج المخاطرة يكون غير معرفي فإن القيم غير المعرفية تكون ضرورية في توجيه الحكم على البيانات .

كما أن المخاطرة الاستقرائية في تفسير ووصف البيانات تؤدي إلى نتائج غير معرفية ، فالاتجاه إلى تقدير مغالى فيه أو تقدير بخس للنمو السرطاني في الشرائح سيكون له أثره في إظهار مدى خطر المادة الكيماوية . فالقرار فيما يخص أي البيانات يحتفظ بها وأيها يستبعد لعدم الاعتماد عليه يتضمن مخاطرة الخطأ . ومع وجود هذه المخاطرة تكون الضرورة للأخذ في الاعتبار للنتائج المعرفية وغير المعرفية للخطأ .

فالدور المطلوب للقيم غير المعرفية في المنهج العلمي دور ليس مباشرا وأنما من خلال اعتبار نتائج خطأ . وهذا الدور وان كان غير مباشر إلا أنه ضروريا في الأبحاث التطبيقية ذات التأثير على المجتمع

٦ ـ الخلاصـــة :

يتضـــح لنا مما سبق أن العلم التطبيقي قـــد أدى إلى تغير في العديد مـــن القيم العلميـــة المتعارف عليهـــا ، كما وأنه قـــد أثار العديـــد مـــن المشـــكلات المتعلقـــة بالقيم غير المعرفيـــة
(الأخلاقيـــة والاجتماعيـــة) •

لم يكن هنـــاك اســـتخدام للبشـــر كموضوعـــات للتجريـــب إلا أنهـــم يستخدمـــون في البحـــوث العلميـــة الآن • ورغم وضع ميثاق نورمبرج المنظـــم لهذا الاستخدام إلا أنـــه لا يحترم من قبل بعض الباحثين ، ولذلك لا بد من وضـــع تشريعات صارمـــة بما يحفظ للإنسان قيمته وكرامتـــه •

وأيضـــا لقد كانـــت العلانيـــة لنتائـــج الأبحاث العلميـــة مـــن المعايـــير المتفـــق عليهـــا فأصبحت السرية ومـــا أدت اليه من حقوق الملكيـــة الفكريـــة هـــي التي تحكـــم العلم التطبيقي •

ولا بد من وضع تشريعـــات تحد من استغلال واضرار أفـــراد المجتمـــع نتيجـــة استخدام حقوق الملكيـــة الفكـــرية وخاصـــة فى المجالات الحيوية كصناعة الـــدواء • وتكون القيم غير المعـــرفية هـــي المـــوجه في ذلك •

وأخيرا فإنـــه لم يكن للقيم غير المعرفيـــة دور في العلم الداخلـــي أي في خطوات البحث العلمي إلا أنـــه باتصال العلم بالمجتمـــع وتعلق نتائـــجه بالبشر أصبـــح من الضرورة بمكان أن يكون للقيم غير المعرفيـــة دور في العلـــم الداخلـــي عندما يكون لنتائجه أثر على أفراد المجتمع.

الحواشي والمراجع

(١) Guishiani, J.M., Methodological problems of science and the evolution of human needs, in : Forecasting and human needs: trends, methods and message, Augusto Forti (ed.), Unesco, Paris, ١٩٨٤, p. ٢٩.

(٢) يورجين هابرماس ، التقنية والعلم كأيدولوجيا ترجمة د إلياس حاجوج ، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٩، ص ١٠٢.

(٣) Resnik, D.,B., The ethics of science, An introduction, Routledge, London, ١٩٩٨, p. ١٥٥.

(٤) هابرماس ، التقنية والعلم كأيديولوجيا ، ص ١٢٨

(٥) Resnik, D.,B., The ethics of science, p. ١٥٦

(٦) Blume, S.S., Toward A Political Sociology of Science, The free ress, NewYork,١٩٧٤,P. ٩٠.

(٧) المراجع السابق ، ص ٩٢ .

(٨) المرجع السابق ، ص ٤٦ .

(٩) المرجع السابق ، نفس الموضوع .

(١٠) المرجع السابق ، ص ٤٧ .

(١١) المرجع السابق ، ص ٦٥ .

(١٢) Pinnick , C.L., Feminist Epistemology: Implication for philosophy of Science, in: Philosoply of Science, Vol.٦١, N. ٤, December,١٩٩٤,P. ٦٥٠.

(١٣) Thiroux., J.P., Ethics: Theory and practice, Macmillan publishing Company,United states of America, third ed. ١٩٨٦,p.٣٠٨..

(١٤) Isenberg, D., Isenberg reviews "Gassed: British Chemical Warfare Experiments on Humans at Porton Down" by Rob Evans, in : Bulletin of the Atomic Scientists, Chicago, may, June ٢٠٠١,Vol. ٥٧.

(١٥) Resnik, The Ethics of Science, p.p. ١٣٣, ١٣٤.

(١٦) Thiroux, J.P.; Ethics,P.٣٠٩.

(١٧) Blume, S.S., Towards a political sociology of science, p.٩٢.

(١٨) Resnik,D.B., The Ethics of Science,P.١٥٧

(١٩) المرجع السابق ن ص ١٥٦ .

(٢٠) جريدة الخليج ، العدد ٨٠١٥ ، ٢٩ إبريل ٢٠٠١م.

(٢١) جريدة الخليج ، العدد ٨٠٢٤ ، ٨ مايو ٢٠٠١ –

(٢٢) Douglas, Heather, Inductive Risk and Values in Science, in: Philosophy of science, vol.٦٧, N.٤, December ٢٠٠٠,P.P.٥٥٩-٥٧٩

الرضا الوظيفي
لدى المرشدين و المرشدات في مدينة الزرقاء

د. عبد العزيز المعايطة (*)

مقدمة:

يعتبر الإرشاد النفسي والتربوي جزءا لا يتجزأ من العملية التربوية بمختلف جوانبها و فاعليتها، فهويسهم في تسيير العملية التعليمية وتحسين الأداء التربوي. كما يساعد الإرشاد في تنظيم الخبرات التعليمية و الاجتماعية و الروحية والوجدانية والخلقية والسلوكية لدى الطلبة من خلال الخدمات الإرشادية التي يقدمها المرشد التربوي باعتبار الإرشاد عملية فنية و برنامجا مدروسا ومخططا و نتاج النهضة العلمية و الصناعية.وقد أصبح وجود المرشد التربوي ذو أهمية كبيرة تمشيا مع روح العصر وما واكبه من ثورات ثقافية وتقدم تكنولوجي معقد، وأصبح هؤلاء المرشدون يقدمون خدماتهم إلى طلبة المدارس وأولياء أمورهم والى المعلمين والى المجتمع المحلي الذين هم جزء لا يتجزأ منه.

ولما كان الإرشاد مهنة مثل باقي المهن التي يتعرض فيها إلى بعض المشكلات والعوائق، فقد اهتم الباحثون و العاملون في مجالات علم النفس الاجتماعي و الإرشاد المهني بتلك المشكلات، فقد أشارت إحدى وثائق اليونسكو (كما تشير عامودي، ١٩٩٢) أن الإرشاد النفسي يعاني وبدرجة متفاوتة من العديد من المشكلات، من بينها عدم التقبل من قبل المعلمين والسلطات المسئولة عن تسيير النظم التعليمية، كما يعاني من النقص في توفير القاعدة النظرية لهذه المهنة، وعدم توافر الموارد المادية. ويمكن لبعض هذه المشكلات أن تؤثر سلبا في فاعلية المرشد و في أدائه وفي إقباله على عمله وفي حبه لعمله أو حتى في

(*) أستاذ أصول التربية المساعد-بكلية المعلمين في الإحساء.

رضاه عن عمله. فالرضا الوظيفي يؤثر سلبا أو ايجابيا في نفسية المرشد، فعندما يكون المرشد راضيا عن عمله يزداد حماسه وأداؤه الجديد لمهنته ويزداد تفاعله مع المسترشدين ويمكن رد عدم رضا المرشد عن عمله وكما تشير دراسة جنتليني (Gentilini, ١٩٨٢) إلى طبيعة عمله وإلى ضغوط من الإدارة ومن العبء الزائد للدور الذي يقوم به، وعدم مشاركته في اتخاذ القرار مع المسئولين بالنسبة للمسائل التي تخص الإرشاد، وإلى الوقت الذي قد يقضيه المرشد في بعض الأعمال الكتابية ومن ازدياد إعداد الطلبة. وتشير دراسة فورني وزملاؤه (Forney et al, ١٩٨٢) أن عدم رضا المرشدين عن عملهم جاء من عدم قدرة المرشدين على الإبداع في عملهم، والى تشاؤمهم حول مستقبلهم المهني وإلى الإنهاك العاطفي والجسدي الذي يعانون منه والى نظام الإدارة المتسلط. وقد جاء الاهتمام بالرضا الوظيفي من قبل العاملين في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية نتيجة الاعتقاد بأن العاملين الراضين عن عملهم هم أكثر إنتاجا من غير الراضين.

وقد كان للدراسات الكثيرة التي أجريت في مجال السلوك الإنساني في الإدارة اثر كبير على اهتمام الإدارة بالجانب المعنوي، وبخاصة في مجال إدارة الأفراد، وإدارة شؤون الموظفين حيث تركز اهتمام الإدارة في الماضي على أداء الأفراد دون الاهتمام بدرجة رضاهم عن عملهم، بينما اهتمت الدراسات الحديثة في الإدارة بالتعرف على وجهات نظر الأفراد ومدى إحساسهم بالرضا الوظيفي (عاشور، ١٩٨٦).

ويعد مفهوم الرضا الوظيفي من المفاهيم التي يختلف المختصون في تعريفه. وعلى الرغم من تعدد المصطلحات التي استعملت في التعبير عن الرضا الوظيفي، إلا أن معظم التعريفات ترى انه يعتمد على مشاعر الفرد نحو عمله، وعلى قدرة العمل على إشباع الحاجات الأساسية للفرد، كما انه يقوم على فكرة الانسجام بين قيم الفرد وحاجاته، وبين طبيعة العمل ومتطلباته، وأن

توقعات الفرد عن عمله هي المسئولة عن تحديد الرضا الوظيفي (شموط، ١٩٩٤).

ويرى لوك (locke , ١٩٧٦) أن الرضا الوظيفي حالة شعور ايجابية سارة عن إطراء العمل أو خبرة الشخص في العمل. و بشكل عام يشير المفهوم إلى مظاهر مختلفة من العمل الذي يؤثر في مستويات رضا شخص ما، هذه المظاهر تتضمن عادة مواقف تجاه الراتب، وشروط العمل، والزملاء، و المدير، وتوقعات الدور، وطبيعة العمل نفسه، ويرى كذلك أن الرضا الوظيفي يبنى من مواقف العمل نفسه، وانه ــ أي الرضا ــ ليس مزاجيا بطبيعته أي انه حالة ايجابية أو سارة ثابتة تكتسب من خلال التجربة ويتطور الرضا من خلال التجارب والمعلومات المستقاة من الآخرين في العمل ويتأثر كذلك بمكان العمل ووظيفة الفرد نفسه.

وقد قدم اوسيبو (Osipow , ١٩٨٣) معادلة ارتباط الرضا الوظيفي بنتائج العمل على أساس الدرجة التي يسمح بها ناتج العمل للفرد ليحصل ويرضي ويشبع قيم مهنية معينه، بمعنى أن الإنجاز يتعلق بالرضا الوظيفي، أي أن الإنجاز الجيد هو السبب الرئيسي في وصول الفرد إلى قيم مهنية معينة .

ويعرف المشعان (١٩٩٣) الرضا الوظيفي بأنه درجة إشباع حاجات الفرد ويتحقق هذا الإشباع من عوامل متعددة، منها عوامل خارجية (كبيئة العمل) وعوامل داخلية (العمل نفسه الذي يقوم به الفرد)، وتلك العوامل من شأنها أن تجعل الفرد راضيا عن عمله راغبا فيه مقبلا عليه دون تذمر ومحققا لطموحاته ورغباته وميوله المهنية ومتناسبا مع ما يريده الفرد من عمله وبين ما يحصل عليه في الواقع أو يفوق توقعاته منه، ويشير هوبوك (Hoppok, ١٩٧٦) إلى مفهوم الرضا الوظيفي بأنه شعور عام (حب أو كره) للعمل نفسه، وان الرضا الوظيفي مرتبط بإشباع الحاجات، فبحسب الدرجة التي يستطيع الفرد أن يجد فيها مهنه مناسبة لإشباع حاجات أكثر فان الفرد سيكون أكثر أو اقل رضا عن عمله. وقد وصفه سميث وزملاؤه (كما جاء في:٢٠٠٠ , Gregory)

بأنه- أي الرضا الوظيفي – استجابة عاطفية ناتجة عما يعتبر عادلاً و مقبولاً عند مقارنته بما يمارس بالنسبة للعامل.

ويعرف ارمسترونج واندرسون الرضا الوظيفي(كما جاء في: Jennifer & Gareth ,١٩٩٦) بأنه عبارة عن بناء معرفي ينظم ويلخص مجموعة المشاعر والأفكار التي تنتج عن خبرة العمل الفعلية لوظيفة معينة، والرضا الذي يعتبر متعلق بوظيفة معينة ينظم اعتقادات ومشاعر الناس حول طبيعة العمل أو الوظيفة كاتجاه مهم لخبرة العمل .

ويرى هوبيكنز (Hopkins , ١٩٨٣) أن الرضا الوظيفي محصلة لمجموعة من الظروف الفسيولوجية و النفسية والبيئية ، التي تدعو الفرد للقول بأنه راض عن عمله، وأن الرضا هو حاصل التفاعل بين حاجات الفرد المتغيرة باستمرار وإدراكه المتغير لوظيفته من ناحية وبيئة الوظيفة من ناحية أخرى .

أما هيربرت وزملاؤه (Herbert et al , ١٩٨٣) فيعتقدون أن الرضا الوظيفي يعبر عن مشاعر الفرد تجاه عمله ويعتمد على إدراكه لما تقدمه له الوظيفة ولما يجب أن يحصل عليه منها، وانه كلما قلت الفجوة بين المشاعر وبين ما يحصل عليه من الوظيفة زاد الرضا الوظيفي لديه .

ويعرف جرونبرغ و وول (Grunberg & Wall , ١٩٨٤) الرضا الوظيفي بأنه مجموعة من ردود الفعل الانفعالية التي ينتج عنها سلوك نفسي معين يقرب العامل من عمله أو يبعده عنه. وقد جاء جرونبرغ بتحديد ثلاثة أنواع مختلفة من الرضا الوظيفي وهي عوامل الرضا الخارجية، وتتصل بالعائدات المادية للعمل كالأجر، ويربط جرونبرغ هذا الرضا بتوقعات الفرد المتعلقة بقيمة وأهدافه. وعوامل الرضا الداخلية، وهي تلك المتبعة التي تأتي من انهماك الفرد في نشاط العمل وإحساسه بالإنجاز وإحساسه بقدراته من خلال إنجازه. وعوامل الرضا المصاحبة، أي العوامل التي ترتبط بالظروف الفيزيقية والنفسية لعمل الفرد مثل نظافة المكان، والتهوية، والاستمتاع بزملاء العمل.

ويشير الشنواتي (١٩٧٢) إلى أن الرضا الوظيفي متعدد الأبعاد والجوانب ويتأثر بعوامل يعود بعضها إلى العمل ذاته، بينما يتعلق الآخر

بجماعة العمل وبيئة العمل المحيطة ومن الخطأ الاعتقاد أنه إذا زاد رضا الفرد عن جانب معين من العمل فأن ذلك يعني انه راض بالضرورة عن بقية جوانب العمل، حيث قد نجد فرداً راض عن العلاقة مع الزملاء وليس راض عن الأجر أو ظروف العمل أو غيرها.

ويعتقد عاشور (١٩٨٦) أن الرضا يتكون من عدد من الاتجاهات والمشاعر نحو العمل و التي تعبر عن مدى الإشباع الذي يعتقد انه يحصل عليه من عمله.

وكلما كان اعتقاد الفرد ايجابياً كانت مشاعره ايجابية ودرجة رضاه عالية، كما تمثل درجة رضا الفرد سلوكاً كافياً بداخله أو تنعكس في سلوكه الظاهر.

أهمية الرضا الوظيفي:

يمكن رد أهمية الرضا الوظيفي بتناول اثر الرضا الوظيفي عند الفرد على صحته البدنية وصحته النفسية، وتشير الدراسات ذات العلاقة أن عدم الرضا الوظيفي يعرض صحة الفرد العامل النفسية للخطر، وتشير دراسة عاشور (١٩٨٦) إلى أن الأفراد الذين لديهم قدره عالية على التكيف والذين يقنعون بما يتاح لهم من اشباعات يكون رضاهم عن مهنتهم أعلى من الأفراد ذوي القدرة المحددة على التكيف، فاختلاف درجة التكيف والطموح بين الأفراد تساهم في تفاوت درجة الرضا الوظيفي.

وقد توصل كورن هاوزر (كما جاء في: الفار، ١٩٨٦) إلى أن عدم الرضا يؤثر في صحة الفرد في نواحي الشعور بعدم الكفاءة وتقدير الذات المنخفض والمعاناة من القلق والتوتر وعدم الرضا عن الحياة والروح المعنوية المنخفضة.

أما أهمية الرضا الوظيفي بالنسبة للمؤسسة فأنها تتمثل بالآثار المرتبطة بالمؤسسة كالإنتاجية والتغيب وترك العمل. وهناك وجهة نظر أخرى كما يذكر دينس (Dennis, ١٩٩١) ترى أن الناس تدفع لعمل الأشياء التي يشعرون بان

هناك احتمال حصولهم منها على المكافأة التي يستحقونها، وعندما يشعر العامل انه راض عن عمله، فهذا يعطي انطباعا أن حاجاته قد أشبعت بحصوله على عمله، لذا فأن التنبؤ بدرجة عالية من الرضا قد يؤدي إلى التقليل من التغيب، لأن الأفراد الراضون محفزون للذهاب إلى العمل لأن حاجاتهم المهمة مؤمنه. ويشير جانيت وزملاؤه (Janet et al , ١٩٩٤) إلى انه عندما يكون الأفراد غير راضين عن عملهم فهم يميلون إلى التظاهر بالمرض ويمكن أن يتركوا المؤسسة إلى وظيفة أخرى أكثر جاذبية ، وعندما يكون الأفراد راضين عن عملهم فإنهم يواظبون على عملهم ويصبح ميلهم للبحث عن وظائف أخرى أقل. ويذكر ديجرين (كما جاء في: الفار، ١٩٨٦) أن عدم الرضا عن العمل ارتبط بشكل واضح مع بعض مظاهر العمل السلبية، بما في ذلك انخفاض إنتاجية العامل وتدني أدائه، فالرضا عن العمل أو عدمه مؤشر على نسبة التغيب أو ترك العمل، فالفرد غير الراض يكون أكثر تغيباً، وأسوأ أداءً وأقل إنتاجية، فضلا عن أنه موظف متذمر شاك يتطلب الكثير من الإشراف، ويعطي صورة سيئة عن العلاقات بين الموظفين، كما انه أكثر نشراً للإشاعات وخلقاً للمشاكل وتعمداً للقيام بالأخطاء وإتلاف أدوات العمل.

أبعاد الرضا الوظيفي:

فيما يتعلق بأبعاد الرضا الوظيفي فيشير جانيت وزملاؤه (Janet et al, ١٩٩٤) أن للرضا الوظيفي أبعاداً تتمثل في سياسة المؤسسة التنظيمية، والعلاقة مع الآخرين في إطار العمل والرضا بالعمل ذاته.

ويذكر ستادوت (Staudt, ١٩٩٧) أن أبعاد الرضا الوظيفي تتمثل في فرص الترقية، وتحديد العمل، وعبء العمل، وتغيير العمل في المؤسسة.

وقد وجد بالون وزملاؤه (كما جاء في: (Tolbert, ١٩٨٠) أن أبعاد الرضا الوظيفي تتمثل في الإشراف والعلاقات مع المشرف، والرواتب ومزايا المهنة، والاستعداد الطبيعي للمهنة والقدرة العامة، وعلاقة المهنة بالتحضير لها، والاهتمامات المهنية، وشغل الوظيفة.

محددات الرضا الوظيفي:

يرى عبدالخالق (١٩٨٢) أن هناك محددات تسهم إسهاماً مباشراً أو غير مباشر في تحديد مدى الرضا الوظيفي، وقد اعتبر أن هناك ثلاثة عوامل محددة هي أولا عوامل ذاتية تتعلق بالفرد نفسه من حيث قدراته، ومهاراته، ومستوى دافعيته، وقوة تأثير دوافع العمل لديه. وثانياً عوامل تنظيمية تتعلق بالتنظيم ذاته وما يسوده من أوضاع وعلاقات وظيفية ترتبط بالعمل والعامل، ومن هذه العوامل الرضا عن نظم وأساليب وإجراءات العمل، والرضا عن العلاقة بالرؤساء والزملاء، والرضا عن ظروف وشروط العمل. وأخيراً عوامل بيئية وتأثيرها ألمنظمي على العامل، بالصورة التي تؤثر في رضاه عن عمله ومن هذه العوامل الانتماء الاجتماعي، ونظرة المجتمع إلى العامل ومدى تقديره لدوره، وما يسود هذا المجتمع من أوضاع وقيم، كل ذلك يعكس تأثيره إيجاباً و سلباً على اندماج العامل وتكامله مع عمله.

نظريات الرضا الوظيفي:

حاولت بعض النظريات تفسير الرضا الوظيفي، وفيما يلي موجز لأهم هذه النظريات:

نظرية ذات العاملين لفريد ريك هيرزبيرغ.

يرى هيرزبيرغ Herzberg أن لدى الناس مجموعتين من الحاجات والتي سماها بحاجات الصحة وحاجات الدافعية. وترتبط حاجات الصحة بظروف وبيئة العمل وهي عوامل خارجية تشمل الراتب وظروف العمل والأمن الوظيفي والعلاقة مع الزملاء والمشرفين وإن لم تلبي هذه الحاجات فقد لا يشعر الناس بالرضا الوظيفي (Statt ,١٩٩٤) كما يرى هيرزبيرغ أن توفر حاجات الصحة في الوسط الوظيفي يعني تجنب حالة عدم الرضا التي كانت ستنشأ لو لم تتوحد هذه الظروف، فعوامل الصحة لا ترفع من كفاءة الشخص ولا تزيد من إنتاجيته ولكنها تمنع الإنتاجية من التدهور والانهيار (شموط ، ١٩٩٤) ورغم تأكيد هيرزبيرغ على عوامل الصحة وضرورتها لتجنب عدم الرضا لكنه يرى

أنها نفسها لا تسبب الرضا الوظيفي (Gregory , ٢٠٠٠) أما حاجات الدافعية فتشمل حاجتين هما تقدير ألذات وتحقيق ألذات وقد تم ربطهما بالإنجاز والعمل نفسه والمسؤولية والترقية.

ويرى هيرزبيرغ أن حاجات الدافعية أن وجدت تؤدي إلى الرضا الوظيفي وتزيد من الكفاءة الإنتاجية لدى الأفراد (شموط، ١٩٩٤).

كما يرى هيرزبيرغ (كما جاء في: Vernon, ١٩٨١) أن الرضا وعدم الرضا الوظيفي هما نتيجة لمصادر مختلفة في بيئة العمل وبالتالي فان الفرد يمكن أن يكون راضٍ وغير راضٍ عن الوظيفة بنفس الوقت. وبالإضافة إلى ذلك أشار هيرزبيرغ أن الرضا يمكن أن يزداد بالحوافز كما تفسر هذه النظرية بأهمية إعطاء العامل مسؤولية ألاكبر في ممارسة عمله، وتزويده بفرص أكبر للشعور بالإنجاز والتقدم.

نظرية ماسلو لإشباع الحاجات:

يرى ماسلو أن حاجات الفرد ومصلحته الشخصية تشكل منطلق دافعيته، ولكن ليس بالضروري أن اهتمام الفرد بحاجاته ومصالحه الذاتية يشكل إهمالا لمصالح الآخرين. وقد صنف ماسلو حاجات الفرد على شكل هرمي مكون من خمس حاجات ضرورية مرتبة تصاعدياً، فإذا أشبعت هذه الحاجات فانه يتحقق الرضا الوظيفي للفرد، وبالتالي يرفع إنتاجه وولاؤه للمؤسسة التي يعمل بها. وهذه الحاجات هي الحاجات البيولوجية والحاجة إلى الأمن، والحاجة إلى الحب، والحاجة إلى تقدير الذات، والحاجة إلى الانتماء. وعند تفحص نظرية ماسلو نجد انه وعند إشباع الحاجات الدنيا تتولد هناك دوافع لإشباع المستويات الأخرى في سلسلة الحاجات، إذ تصبح هذه مركز التأثير في سلوك الأفراد، فان الفرد اولاً يناضل كي يشبع الحاجات الرئيسية قبل أن يركز على إشباع الحاجات التي لم يتم إشباعها لتحضير السلوك (Laurie, ١٩٨٥) ويشير فرنون (Vernon, ١٩٨١) أن الفرد ثانياً عندما يقوم بإشباع الحاجات الدنيا يصبح المستوى الأعلى الأساسي في الأداء في العمل وسيلة لتحقيق الذات، ويتضح من هذه النظرية انه

إذا كان العمل الذي يقوم به الفرد يشبع حاجاته بدرجة ملائمة فانه يكون راضياً عن وظيفته وبالتالي يزداد إنتاجه وولاؤه للعمل، أما إذا لم يشبع بعض الحاجات بدرجة ملائمة فإنه يكون غير راض عن عمله.

نظرية العدالة لسيتسي آدمز:

تقوم فكرة النظرية الأساسية على أنه يتم تحديد الرضا الوظيفي من خلال إيجاد التوازن بين المدخلات (جهود الفرد في العمل) وبين المخرجات (نتائج الجهود في العمل) ومقارنة ذلك بما يحصل عليه الآخرون.

فإذا كانت المقارنة عادلة يؤدي ذلك إلى شعور بالرضا وإلا فإن عدم العدالة تؤدي إلى شعور بحالة عدم الرضا. وتعرف حالة الرضا بأنها نسبة ملاحظات الفرد للمخرجات مقارنه بنسبة مشابهه للآخرين. وتتضح أهمية هذه النظرية في الرضا عندما يشعر الموظفون بان مكافآت المؤسسة من رواتب واعتراف وتقدير، موزعة بالتساوي بينهم وفقا لجدارتهم أي درجة استحقاق كل منهم (شموط، ١٩٩٤).

نظرية اتكنسون:

قدم اتكنسون نظريته في الدافعية ويرى أن ميل الفرد للسلوك الانجازي يؤدي إلى الشعور بالرضا الوظيفي يكون نتيجة للخوف من تجنب الفشل. ويرى أن الاستجابات المرتبطة بالاجتهاد أو السعي إلى مستوى الامتياز والتفوق يستثير كلاً من الرجاء في النجاح والخوف من الفشل، وان النجاح يتبعه الشعور بالفخر والإقدام بينما الفشل يتبعه الشعور بالخيبة. ويذكر اتكنسون أن ميل الفرد نحو إحراز النجاح يعد بمثابة ثلاثة عوامل هي إمكانية النجاح والاحتمال المدرك للنجاح، والقيمة المحفزة للنجاح (سرحان، ١٩٩٣).

أهمية البحث:

من خلال مراجعة الدراسات التي تناولت موضوع الرضا الوظيفي في الأردن، لم يجد الباحث اهتمام كافي بدراسة الرضا الوظيفي لدى المرشدين التربويين العاملين في المدارس، إذ أنه توجد دراستان فقط تناولتا موضوع

الرضا الوظيفي لدى المرشدين وكان تركيزهما على علاقة الرضا الوظيفي بالسمات الشخصية للمرشد. ونظراً لأهمية دور المرشد التربوي في المدرسة وإلى إزدياد عدد العاملين في هذا المجال حيث بدأ عدد المرشدين عام ١٩٦٩ بـ (ستة) مرشدين ليرتفع ويصل حسب إحصائية عام ٢٠٠٣ إلى (١٠١٩) مرشدا ومرشدة على مستوى المملكة(وزارة التربية والتعليم ٢٠٠٣/٢٠٠٤) فقد يكون من المفيد التعرف على العوامل أو الأسباب التي تساعد على زيادة رضا المرشدين والمرشدات عن عملهم . وقد جاء هذا البحث مكملا للدراسات الأردنية وبعد مرور عدة سنوات على إجرائهما، وقد اختيرت مدينة الزرقاء كونها تمثل تنوعا ديموغرافياً واضحاً وتضم ما يقارب ٣٠% من مجموع المرشدين والمرشدات العاملين في المملكة.

وانطلاقاً من أهمية الرضا الوظيفي في مجال عمل الخدمات الإنسانية والاجتماعية ولقلة الدراسات المحلية التي تناولت مفهوم الرضا الوظيفي وعلاقته بمهنة الإرشاد التربوي فأنه يؤمل أن يفيد هذا البحث الأشخاص القائمين على برامج الإرشاد التربوي في المدارس في اتخاذ القرارات الإدارية التي قد تساهم برفع مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين فإن معرفة واقع الرضا الوظيفي لدى المرشدين قد يكشف عن درجة نجاحهم في عملهم الإرشادي التي تعكس بدورها شيئاً قد لا يستهان به عن فعالية البرامج والخدمات الإرشادية التي يقدمها المرشدون في وزارة التربية والتعليم ومن الممكن أن يساعد هذا البحث القائمين على تقييم أعمال المرشدين بإمكانية إيجاد فرص أفضل لهم أثناء عملهم بمعرفة جوانب الرضا الوظيفي لهم.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى التعرف على مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء وعلاقته ببعض المتغيرات. و بالتحديد فإن هذا البحث سيحاول الإجابة عن الأسئلة التالية:

١- ما مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء ؟

٢- هل توجد فروق في مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للجنس ؟

٣- هل توجد فروق في مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للعمر ؟

٤- هل توجد فروق في مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للتخصص الأكاديمي ؟

٥- هل توجد فروق في مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للدرجة العلمية ؟

٦- هل توجد فروق في مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للدخل الشهري ؟

٧- هل توجد فروق في مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للخبرة ؟

٨-هل توجد فروق في مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للحالة الاجتماعية ؟

حدود البحث:

تحدد نتائج هذا البحث بالأداة التي استخدمها وتقتصر على الأبعاد أو المجالات التي يقيسها مقياس الرضا الوظيفي المعد لذلك. كما تتحدد نتائج هذا البحث بالعينة المتمثلة بالمرشدين والمرشدات في المدارس الحكومية والمدارس الخاصة التابعة لمدينة الزرقاء.

الدراسات والبحوث السابقة:

حظيت ظاهرة الرضا الوظيفي باهتمام كبير من الباحثين والعلماء، وقد أدى هذا الاهتمام إلى إجراء العديد من الدراسات حول الرضا الوظيفي وعلاقته بمجموعة من المتغيرات وتالياً سيتم عرض مجموعة من الدراسات والبحوث التي استطاع الباحث الحصول عليها والتي تناولت موضوع الدراسة بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

ففي دراسة اند رسون (Anderson, ١٩٨٨) على عينة من أعضاء الجمعية الوطنية لمرشدي المدارس العاملين في المدارس الحكومية في فرجينيا والبالغ عددهم (٤٥٠) مرشدا، أشارت النتائج إلى أن مرشدي المدارس راضين عن مهنتهم بنسبة ٨٥,٥ % .

أما دراسة مورغان (Morgan, ١٩٨٨) على عينة ضمت (٦٨٦) مرشدا من جمعية مرشدي مدارس أمريكا في ولاية فلوريدا، فقد أظهرت نتائج الدراسة أن المرشدين راضون عن عملهم بدرجة معتدلة، وأنهم راضون عن الإنجاز الذي حققوه، وتوضح هذا الدراسة أن توقعات العمل وتحدي العمل، وإدراك المرشد للكفاية التدريبية، كانت من أهم مؤشرات الرضا الوظيفي.

وفي دراسة جيجر وتيش ((Jaeger & Teach, ١٩٨٩ على عينة شاملة من تخصصات أكاديمية مختلفة في مدينة سان فرانسيسكو وتكونت من ضمنها عينه من (٧٤٣) مرشدا تربويا، تشير الدراسة إلى أن الرضا الوظيفي العام بين المرشدين كان أعلى بشكل واضح عما هو عليه بين العاملين الآخرين.

أما دراسة كليمونس (Clemons , ١٩٨٩) على عينة ضمت (٤٠٠) مرشدا من اصل (١٠٣٨) مرشداً تربوياً ومهنياً في ولاية فرجينيا فقد أشارت نتائج الدراسة أن ٧٨,٥% منهم راضون عن عملهم وأن الرضا الوظيفي لديهم إرتبط ايجابياً مع الضغط الناجم عن المسؤولية المرتبطة بالعمل .

وتشير دراسة كيرك ((kirck, ١٩٩٠ على عينه ضمت (٣٢٤)مرشداً يعملون في المدارس الابتدائية في فرجينيا أن ٩٣,٤% منهم إما راضون أو راضون جدا عن عملهم ، وان ٩٥% راضون عن ٢٠ جانباً من الجوانب التي يقيسها مقياس منيسوتا للرضا الوظيفي. كما كشفت الدراسة أن أسوأ معدلات الرضا الوظيفي لدى المرشدين كانت في جوانب النمو المهني، وسياسة المدرسة، وسياسة التعويض. وفي دراسة براون (Brown ،١٩٩٣) التي صممت لدراسة الرضا الو ظيفي لدى (٤٤٠) أخصائيا نفسياً بعد مرور عشر سنوات على دراسة أجريت قبل عشر سنوات، كشفت نتائج الدراسة أن ٨٦% من الأخصائيين النفسيين العاملين في المدارس الممارسين لمهنتهم هم إما

راضون أو غير راضون جداً وظيفياً، وأن ١٤% منهم لا يشعرون بالرضا الوظيفي وهؤلاء غير راضون عن ناحيتين هما: سياسة نظام المدارس وممارستها وفرص النمو الوظيفي، وأكدت االدراسة أن مستوى الرضا الوظيفي عن نفس العوامل إلاإن أفراد عينة الدراسة الأخيرة كانوا راضين أكثر عن فرص النمو الوظيفي وعن الفرص المتاحة لهم لمساعدة المسترشدين في الوظيفة وعن نوعية تقنيات الإرشاد التي يملكونها، وعن شعورهم بالأمن الوظيفي.

وفي دراسة لان وزملاؤه (Lan et al, ١٩٩٤) على عينة من (٩٠٠) مرشداً من بينهم (٣٠٠) مرشداً يعملون في مجال الصحة النفسية و (٣٠٠) مرشداً في مجال تدريس الإرشاد و (٣٠٠) مرشداً مدرسي في مدينة نيواورليانز. أظهرت نتائج الدراسة رضاً وظيفياً عاما لدى الفئات الثلاثة، وان مرشدي المدارس اظهروا رضاً وظيفياً أعلى في جوانب الانسجام مع الزملاء، والرضا نحو السلطة، والرضا عن الأمن الوظيفي، والتحرر من الضغط، والرضا نحو الإدارة.

وفي دراسة هوسب و ريشلي (Hosp & Reschly, ١٩٩٧) التي أجريت على عينة وطنية مكونة من (١٤٢٣) مرشد مدرسي في الولايات المتحدة الأمريكية، أشارت نتيجة الدراسة أن المرشدين عبروا عن رضاً نحو زملاء العمل. وواجبات العمل بنسبة ٣,٥ من ٥، وأشارت الدراسة إلى أن المرشدين عبروا عن عدم الرضا عن جانب الترقية.

وفي دراسة براو ن وزملاؤه (Brown et al , ١٩٩٨) التي أجريت على عينة وطنية مكونة من مرشدين نفسيين يعملون في مدارس الولايات المتحدة الأمريكية، أشارت نتائج الدراسة أن ٨٦% منهم راضون عن عملهم، و ١٤% كانوا غير راضين عن عملهم. كما تشير نتائج الدراسة أن ٧٣,٢ % من المرشدين لديهم نية البقاء في العمل مدة خمس سنوات قادمة، وان ٩١,١% لديهم رغبة البقاء في وظيفة مرشد مدرسي مقارنة مع نتيجة دراسة سابقة أجريت عام ١٩٨٢ أشارت الدراسة إليها، وقد اظهر هؤلاء المرشدين رضاً عن جوانب الاستقلالية، وفرص القيام بعمل يتناسب مع قيمهم، والزملاء بينما

اظهروا عدم رضاهم عن جوانب سياسة المدرسة وإجراءاتها، وفرص النمو المهني.

وفي دراسة ليفنسون (levinson, ١٩٩٨) على عينة تكونت من (٣٢٠) مرشداً من ولاية بنسلفانيا، أشارت نتائج الدراسة أن ٨٠ % من المرشدين هم راضون أو راضون جداً عن عملهم، وان ٢٠% منهم غير راضون عن عملهم لأسباب تعود لإنجاز وسياسة المدرسة وإجراءاتها وفرص التقدم في المهنة، وان ما بين ٨٣ – ٨٩ % منهم قرروا البقاء في مهنة الإرشاد المدرسي لمدة خمس سنوات أخرى.

وفي دراسة كيرتس وزملاؤه (Curtis et al, ١٩٩٩) التي أجريت على عينة وطنية مكونة من مرشدين نفسيين في مدارس الولايات المتحدة الأمريكية، أشارت نتائج الدراسة أن المرشدين النفسيين لديهم رضاً وظيفياً عاماً. وكان لديهم رضاً وظيفياً عالياً بالنسبة لطبيعة العمل والعلاقة مع الإشراف، بينما كان لديهم رضاً وظيفياً بالنسبة للراتب وفرص الترقية.

وفي دراسة دوريس (Doris, ٢٠٠١) على عينة تألفت من (٤٤٤) مرشداً من أعضاء جمعية مرشدي المدارس في فرجينيا، أشارت نتائج الدراسة أن ٩٠,٩% منهم كانوا إما راضين أو راضين جداً عن عملهم، بينما كان ٩,١% منهم غير راضين جدا او غير راضين عن عملهم وتشير أسباب عدم الرضا عند هؤلاء المرشدين حسب الدراسة إلى عدم رضاهم عن سياسة التعويض وعن عدم وجود برنامج إرشادي تقره الدولة نفسها، وشعورهم بالضغط و التوتر من تضارب توقعات ومتطلبات أدوارهم، وسياسة المدرسه والنمو المهني وكان الأمن الوظيفي أقل رضاً لدى المرشدين. وكذلك كشفت الدراسة إلى أن هناك زيادة ٥% في عدد المرشدين غير الراضين عن عملهم مقارنه مع دراسة أجريت عام ١٩٩٥أشارت الدراسة إليها وكذلك زيادة بسيطة بنسبة المرشدين الراضين جدا عن عملهم مقارنه بالدراسة السابقة التي أشارت دراسة دوريس إليها، وتشير الدراسة إلى أن المرشدين كانوا راضين عن مجال

الخدمة الاجتماعية، والقيم الأخلاقية، ولإبداع ، وفعاليات الإرشاد ، والتنوع واستقلال القرارات .

وفي دراسة الفار (١٩٨٦) على عينه عشوائية من (٧٨) مرشداً ومرشدة يعملون في وزارة التربية والتعليم في عمان، أظهرت نتائج الدراسة أن نسبة الراضون عن عملهم بحسب علاماتهم على مقياس الرضا الكلى المستخدم في الدراسة بلغت ٩٥%، وأن ما لا يقل عن ٩% من أفراد العينة كانوا راضين عن أبعاد عملهم المتعلقة بالإدارة ومتطلبات الوظيفة، والإشراف والرضا العام والناس المحيطين وواجبات العمل، وأن ما يزيد عن ثلثي أفراد العينة كانوا راضين عن عملهم من جانبي الاعتزاز والتوحد مع المدرسة والمحفزات المادية وظروف العمل. وأظهر ما يزيد عن نصف المرشدين عدم رضاهم نحو النمو والتطور الذاتي.

وفي دراسة القطب (١٩٩٢) غلى عينة بلغت (٨٦) مرشداً ومرشده موزعين على ثماني مديريات للتربية والتعليم في محافظتي إربد والمفرق، أظهرت نتائج الدراسة أن المرشدين راضون عن عملهم، وان رضا المرشدين جاء وفقاً للأبعاد التي شملها مقياس الرضا وهي بعد مسؤوليات العمل وواجباته، وبعد العلاقة مع الرؤساء العاملين في المدرسة، وبعد النمو والتطور الذاتي، وبعد المكانة والاعتراف.

ومن الدراسات التي تناولت العلاقة بين الرضا الوظيفي ومتغير الجنس، أشارت نتائج دراسة كورتز (Cortis, ١٩٧٦) على عينه من (٤٤٨) مرشداً من المرشدين النفسيين العاملين في مدارس مدينه ميتشغان الحكومية الابتدائية والثانوية أن الإناث كن أكثر رضاً عن العمل من الذكور. وبالمثل أشارت نتائج دراسة الفار (١٩٨٦) إلى أن الإناث كن أكثر رضاً عن العمل. أما دراسة وجنز (كما جاء في القطب:١٩٩٢) على عينه من (١٢٣) مرشداً ومرشده فقد أظهرت النتائج أنه لا يوجد فروق ذات دلاله إحصائية في درجة رضا المرشدين

عن عملهم تعزى لمتغير الجنس، وهذا ما ورد أيضاً في دراسة براون (Brown , ١٩٩٣) ودراسة القطب (١٩٩٢) .

أما بالنسبة للدراسات التي تناولت العلاقة بين الرضا الوظيفي ومتغير العمر، فتشير دراسة كليمونس (Clemons, ١٩٨٩) أن المرشدين التربويين الأكبر سناً قد سجلوا مستويات أعلى من الرضا الوظيفي.

كما توصلت دراسة كورتز (Cortis , ١٩٧٦) إلى نفس النتيجة . أما دراسة بيج (Page, ١٩٨١) على عينه شملت (٤٥) مرشداً مدرسياً من أصل (٩٥) مرشداً تم اختيارهم عشوائياً من (١١) مدرسة ثانوية تقع ضمن ٨ بلديات في مقاطعه لورفيرفيلد في كنتاكت، فقد تبين عدم وجود أثر للعمر على مستوى الرضا عن العمل وهذا ما توصلت إليه أيضاً دراسة مورغان (Morgan, ١٩٨٨).

أما الدراسات التي تناولت العلاقة بين التخصص الأكاديمي والرضا الوظيفي فتشير إلى دراسة جيجر و تيش (Jaeger & Teach, ١٩٨٩) التي وجدت أن عدداً كبيراً من المرشدين الذين يحملون تخصصاً في الإرشاد أو علم النفس المدرسي يتمتعون برضا وظيفي أعلى من المرشدين الذين يحملون تخصصات في علم الاجتماع أو التربية. وبينت كذلك نتائج دراسة كورتز (Cortis, ١٩٧٦) أن المرشدين الحاصلين على مؤهلات عليا في الإرشاد التربوي كانوا أكثر رضا عن عملهم من الذين يحملون تخصصات أخرى. وتشير دراسة القطب (١٩٩٢) إلى انه لا توجد فروق ذات دلاله في درجه رضا المرشدين تعزى إلى متغير التخصص الأكاديمي. وفي دراسة كيرك (kirck, ١٩٨١) دلت النتائج على عدم وجود أثر للتخصص الاكاديمي في درجة الرضا عن العمل. وهذا ما تشير إليه نتائج دراسة بيج (Page, ١٩٨١) وفيما يتعلق بالدراسات التي تناولت الدرجة العلمية وعلاقتها بالرضا الوظيفي فقد بينت دراسة محمد (١٩٩٦) على عينه من (٣٣٣) عامله في المدارس الثانوية الحكومية في محافظة إربد وجود أثر للدرجة العلمية في رضا العاملات

الإداريات، وكان رضا هؤلاء العاملات في مجال المكانة الاجتماعية وتقدير المجتمع. وتشير نتائج دراسة بني سلامة (١٩٩٩) على عينة من (٢٦٥) معلم ومعلمة في محافظة الزرقاء وجود أثر ذو دلالة على درجة رضا المعلمين والمعلمات تعزى للدرجة العلمية، بينما تشير نتائج أبو العسل (١٩٩٣) على عينة من (٤٢٤) من الإداريين العاملين في الأردن عدم وجود أثر ذو دلالة على رضا الإداريين تعزى للدرجة العلمية.

أما الدراسات التي تناولت العلاقة بين الرضا الوظيفي والدخل الشهري فتشير إلى دراسة مورغان (Morgan, ١٩٨٨) التي أظهرت انه لا يوجد أثر للدخل الشهري على الرضا عن العمل لدى المرشدين . بينما تشير دراسة كريتس وزملاؤه (Curtis et al ١٩٩٩) إلى أن مرشدي المدارس الذين يتقاضون رواتبا أعلى لديهم رضاً وظيفياً أكثر من المرشدين الذين يتقاضون رواتبا أقل.

ومن الدراسات التي تناولت علاقة الرضا الوظيفي بمستوى الخبرة في العمل الإرشادي دراسة ياسين (كما ورد في: أبو فرحة، ١٩٩٩) على عينة من (٦٠) أخصائيا نفسياً تحت الإعداد، وأخرى تكونت من (٥٠) أخصائيا نفسياً ممارساً من الجنسين في جمهورية مصر العربية، أشارت نتائج الدراسة أن الأخصائي النفسي ذو الخبرة الكثيرة كان راضياً عن عمله أكثر من الأخصائي النفسي ذو الخبرة القليلة. وفي دراسة وجنز (كما جاء في: الفار ١٩٨٦) بينت النتائج أن عدد سنوات الخدمة في الإرشاد كان لها أثرذو دلالة على الرضا عن العمل. وهذا ما توصلت إليه أيضاً نتائج دراسة كليمونس (Clemons ١٩٨٩) فقد أشارت أن المرشدين التربويين الأكثر خبرة قد سجلوا مستويات أعلى من الرضا الوظيفي.

أما دراسة بيج (Page ١٩٨١) فقد أشارت إلى عدم وجود أثر للخبرة في مستوى رضا المرشدين عن عملهم. وكذلك دراسة ريفيرا (Rivera ١٩٨٠)على عينة من (١٠٨) من المرشدين، فقد أظهرت انه لا توجد فروق

ذات دلالة في مستوى الرضا عن العمل بين المرشدين ذوي الخبـرة الكثيـرة وقليلي الخبرة وكذلك دراسة كورتز (Cortis, ١٩٧٦) التي أشارت أن الخبرة في العمل الإرشادي لم يظهر لها أي اثر في مجال الرضا عن العمل.وهذا مـا أشارت إليه نتائج ودراسة القطب (١٩٩٢).

ومن الدراسات التي تناولت علاقة الرضا الوظيفي بالحالة الاجتماعيـة لدى المرشدين والمرشدات، فلم يجد الباحث سوى دراسة قام بهـا مـارغوتس (Margeotes, ١٩٩٤) على عينة من (١٤٠) ممن يحملون شهادة الماجستير ويعملون في مجال الخدمة الاجتماعية. وقـد أشـارت النتـائج أن العـاملات الاجتماعيات الإناث واللواتي أعمارهن فوق الأربعين ومتزوجات لديهن رضـا وظيفي أكثر من غيرهن من العاملات الاجتماعيات غير المتزوجات، وقد جـاء رضا هؤلاء العاملات نتيجة شعورهن بأن مدراء مؤسساتهم أكثر ديمقراطية في أسلوب إدارتهم، ولشعورهن بالاستقلالية، والتغذية الراجعة، وأهميـة الوظيفـة بالنسبة لهن.

إجراءات البحث:

مجتمع البحث:

تكون مجتمع البحث من جميع المرشدين التربويين العاملين في المدارس الحكومية والخاصة التابعة لمديريات التربية والتعليم في محافظة الزرقاء، وهي مديرية التربية والتعليم / البتراوي ، ومديرية التربية والتعليم/ شبيب، ومديرية التربية والتعليم/ الهاشمية ومديرية التربية والتعليم/ الرصيفة ومديرية التعليم الخاص، إذ بلغ عددهم في مطلع العام الدراسي ٢٠٠٣ / ٢٠٠٤، (٤٦١) مرشداً ومرشدة منهم (١٤٨) مرشداً (٣١٣) مرشدة (وزارة التربية والتعليم ٢٠٠٣ / ٢٠٠٤).

ويبين الجدول التالي توزع أفراد المجتمع حسب المديريات والجنس.

جدول (١)

توزيع أفراد مجتمع البحث حسب المديريات الخمس

المديرية	ذكور	إناث
مديرية التربية والتعليم / الزرقاء	٣٩	٧٥
مديرية التربية والتعليم /البتراوي	٢٩	٧٠
مديرية التربية والتعليم / الهاشمية	١٥	٢٤
مديرية التربية والتعليم / الرصيفة	٣٥	٨٠
مديرية التعليم الخاص	٣٠	٦٤
المجموع	١٤٨	٣١٣

عينة البحث

أما عينة البحث فقد شملت ٢٢١ مرشداً ومرشدة، منهم (٧٥) مرشداً،(١٤٦) مرشدة تم اختيارهم بطريقة العينة العشوائية الطبقية، حسب النسب الواردة نفسها في مجتمع البحث، إذ قسم مجتمع البحث إلى ثمان طبقات بحسب الجنس ومكان العمل (المديرية)، والعمر والتخصص الأكاديمي،

والدرجة العلمية، والدخل الشهري، والخبرة، والحالة الاجتماعية، وأختبر من كل طبقة عدد يتناسب وحجمها ، (وزارة التربية والتعليم، ٢٠٠٣) ملحق (١)

أداة البحث

قام الباحث بإعداد إستبانة لقياس الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء معتمد على مقياس منيسوتا الذي أعده وطوره لان وزملاؤه(Lan et al, ١٩٩٤) لأنه طور خصيصاً لقياس الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات وقد عدلت بعض فقراته لتتناسب والبيئة الأردنية.

تألفت الأستبانة في صورتها النهائية من (٩١) فقرة على سلم من(٥)درجات يتراوح بين راض جداً (وتعطى٤ درجات) وغير راض اطلاقاً(وتعطى صفر) موزعاً على ١٢ بعداً وهي بعد الاستقلالية (وتمثله الفقرات ١٢، ٢٤، ٣٦، ٥٩، ٧١) وبعد المكانة الاجتماعية (وتمثله الفقرات ٨٧،٧٥،٥٢،٤١،٢٩،١٧،٥)، وبعد الصحة النفسية(وتمثله الفقرات١١، ٩٠ ، ٨٥ ،٧٩،٧٠،٤٥،٣٥،٢٣) وبعد بيئة العمل (وتمثله الفقرات ٧٦،٧٣،٦٦،٥٤،٤٣،٤٢،٣١،١٩،٧) وبعد التدريب والنمو المهني (وتمثله الفقرات ٩١،٨٩،٨٣،٧٧،٦٧،٥٥،٤٤،٣٢،٢٠،٨) وبعد العلاقة مع الزملاء والإدارة (وتمثله الفقرات ،١٤،٢ ، ٢٦ ٨٦،٨٠،٧٢،٦١،٥٠،٤٩،٣٨) وبعد العلاقة مع الطلبة و أولياء الأمور (وتمثله الفقرات٨٢،٦٥،٦٣،٥٣،٣٠،١٨،٦) وبعد فرص الترقي (وتمثله الفقرات ٨١،٦٢،٣٩،٢٧،١٥)، وبعد فهم الدور (وتمثله الفقرات ٧٤،٦٤،٥٨،٥١،٤٨،٤٧،٤٠،٢٨،١٦،٤) وبعد الوضع الاقتصادي (وتمثله الفقرات ٦٠،٣٧،٢٥،١٣،١) وبعد الإبداع (وتمثله الفقرات ٨٨،٨٤،٧٨،٦٨،٥٦،٣٣،٢١،٩) وبعد الأمن الوظيفي (وتمثله الفقرات ٦٩،٥٧،٤٦،٣٤،٢٢،١٠،٣).

صدق الأداة:

للتأكد من صدق الأداة تم عرض الصورة الأولية منها وكان عدد الفقرات (١١٢) فقرة على لجنة من المحكمين من أعضاء هيئة التدريس بكلية العلوم التربوية في الجامعة الهاشمية بلغ عددهم(١٢) محكماً، وذلك للحكم على مضمون هذه الأستبانة من حيث درجة وضوح لغة الفقرات ودرجة التأكد من ملائمة الفقرات لما وضعت له. وقد تم الإبقاء على الفقرات التي أجمع (١٠) أعضاء من المحكمين على ملاءمتها، كما عدلت فقرات وأضيفت فقرات أخرى بناء على اجماع اللجنة المحكمة، ومن ثم أعيد عرض الأستبانة بصورتها الجديدة على لجنة مصغرة من المحكمين بلغ عددهم ثمانية محكمين فكانت نتيجة التحكيم الثاني أتفاق (٧) أعضاء من المحكمين على جميع فقرات المقياس.

ثبات الأداه:

تم احتساب معامل الثبات بالإعادة وذلك بتطبيق الأستبانة على عينة من (٣٠) مرشداً و (٣٠) مرشدة من غير عينة البحث موزعين على مديرية الزرقاء والرصيفة، بفارق زمني مدته أسبوعين ثم تم حساب معامل الارتباط (بيرسون) بين استجابات المرشدين في المرتين على الأستبانة ككل، فكانت قيمته تساوي (٠,٨١).وبعد أجراء البحث قام الباحث بحساب معامل الثبات على عينة البحث ككل باستخدام معادلة كرونباخ ألفا (Kronback Alpha) حيث بلغ (٠,٩٥).

عرض وتفسير نتائج البحث:

هدف هذا البحث إلى التعرف على واقع الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء.

وللإجابة على السؤال الأول والمتعلق بمستوى الرضا الوظيفي لدى مرشدي ومرشدات مدينة الزرقاء، تم حساب المتوسطات الحسابية للرضا الكلي ولكل مجال من مجالات الرضا الوظيفي، ويبين الجدول (٢) نتائج هذا التحليل.

جدول (٢)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لمجالات الرضا

مجالات الرضا الوظيفي	المتوسط	الانحراف المعياري
العلاقة مع الزملاء والإدارة	٢,٩٩	٠,٦١٩
فهم الدور	٢,٨٩	٠,٥٤٤
الصحة النفسية	٢,٨٨	٠,٦٠٤
العلاقة مع الطلبة وأولياء الأمور	٢,٨٧	٠,٥٧٢
الاستقلالية	٢,٨٦	٠,٧٣٢
المكانة الاجتماعية	٢,٧٨	٠,٦٤١
الإبداع	٢,٧٥	٠,٥١٤
التدريب والنمو المهني	٢,٧٢	٠,٦٤٣
الأمن الوظيفي	٢,٦٨	٠,٦٥٤
بيئة العمل	٢,٦٧	٠.٥٦٩
فرص الترقي	٢,٥٦	٠,٧١٤
الوضع الاقتصادي	٢,٠٤	٠,٧٤٨
الرضا الكلي	٢,٧٧	٠,٥١٤

يلاحظ من جدول (٢) أن المتوسط الكلي للرضا يساوي ٢,٧٧ وهذا يشير إلى أن رضا المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء كان بدرجة فوق المتوسط. وبإيجاد النسبة المئويه للرضا حسب المعادلة التالية:

المتوسط الحسابي لكل مجال X عدد فقرات كل مجال

النسبة المئوية للرضا الوظيفي= ——————————————

عدد الفقرات Xالبدائل

يتبين أن نسبة الرضا الوظيفي الكلي ٧٠ % والمتوسط (٢,٧٧). كما يلاحظ من جدول (٢) أن أعلى درجات الرضا كانت مجال العلاقة مع الزملاء والإدارة حيث بلغ متوسط الرضا للمرشدين في هذا المجال (٢,٩٩) أما أدنى

درجات الرضا فقد كانت في مجال الوضع الاقتصادي، حيث بلغ متوسط الرضا في هذا المجال (٢,٠٤) .

وللإجابة عن السؤال الثاني عن وجود فروق في الرضا الوظيفي لدى مرشدي ومرشدات مدينة الزرقاء تعزى للجنس، فقد تم احتساب المتوسطات الحسابية والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي لكل من الذكور والإناث، ويبين الجدول (٣) هذه النتائج.

جدول (٣)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب الجنس

الجنس	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
ذكور	٢,٧١	٠,٥٢٥
إناث	٢,٨٠	٠,٥٠٩

ويلاحظ من جدول (٣) أن متوسط الإناث (٢,٨٠) كان أعلى من متوسط الذكور (٢,٧١) ، ولمعرفة فيما إذا كانت هذه الفروق ذات دلالة فقد تم استخدام الإحصائي (ت) والذي لم يظهر فروقاً ذات دلالة بين الجنسين في درجة الرضا الكلية (ت = - ١,٢٧٤ ، مستوى الدلاله = ٠,٢١٤) .

وللإجابة عن السؤال الثالث عن وجود فروق في الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينه الزرقاء، تم حساب المتوسطات الحسابيه والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب فئات العمر، ويبين الجدول (٤) هذه النتائج

جدول (٤)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب فئات العمر

فئة العمر بالسنوات	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
أقل من ٢٥	٢,٥٠	٠,٥٩٥
٢٦ – ٣٤	٢,٧١	٠,٤٧٩
٣٥ – ٤٤	٢,٨٠	٠,٥٤٧
٤٥ فما فوق	٣,٠١	٠,٤١٧

ولمعرفة فيما إذا كانت الفروق بين المتوسطات ذات دلالة تم استخدام تحليل التباين الأحادي، ويظهر جدول (٥) هذه النتائج.

جدول (٥)

تحليل التباين لمتغير العمر للرضا الوظيفي الكلي

مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة (ف)	مستوى الدلالة
بين المجموعات	٢,٩	٣	٠,٩٦٧	٣,٧٩١	٠,٠١١
داخل المجموعات	٥٤,٥٦٨	٢١٤	٠,٢٥٥	–	–
الكلي	٥٧,٤٦٨	٢١٧	–	–	–

يلاحظ من جدول (٥) أن الفروق بين متوسطات أفراد العينة بالنسبة للعمر هي فروق ذات دلالة . ولمعرفة لصالح من هذه الفروق تم استخدام الإحصائي Fisher LSD، وتبين من خلال التحليل الإحصائي أن المرشدين الذين كانت أعمارهم ٤٥ سنة فما فوق كانوا أكثر رضاً من جميع فئات العمر الأخرى التي لم تكن الفروق بينهما ذات دلالة، ملحق (٢).

وللإجابة عن السؤال الرابع، حول وجود فروق في الرضا الوظيفي لدى مرشدي ومرشدات مدينة الزرقاء تعزى للتخصص الأكاديمي، تم حساب المتوسطات الحسابية والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب فئات التخصص، ويبين الجدول (٦) هذه النتائج

جدول (٦)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب التخصص الأكاديمي

التخصص الأكاديمي	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
الإرشاد والصحة النفسية	٢,٧٢	٠,٥٢٨
علم النفس	٢,٨٠	٠,٥٥٢
علم الاجتماع	٢,٨٢	٠,٣٣٠

ويلاحظ من الجدول (٦) أن هناك فروقاً في متوسطات التخصص الأكاديمي على الرضا الكلي لأفراد العينة، ولمعرفة دلالة هذه الفروق تم إجراء تحليل التباين الأحادي، ويبين جدول (٧) هذه النتائج.

جدول (٧)

تحليل التباين الأحادي لمتغير التخصص الأكاديمي للرضا الوظيفي الكلي

مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة (ف)	مستوى الدلالة
بين المجموعات	٠,٣٦٢	٢	٠,١٨١	٠,٦٨١	٠,٥٠٧
داخل المجموعات	٥٧,١٠٦	٢١٥	٠,٢٦٦	–	–
الكلي	٥٧,٤٦٨	٢,٧	–	–	–

يلاحظ من جدول (٧) أن قيمة (ف) هي (٠,٦٨١) وهي قيمة ذات دلالة إحصائية، أي انه لا توجد فروق في الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى لمتغير التخصص الأكاديمي.

وللإجابة عن السؤال الخامس (هل هناك فروقاً في الرضا الوظيفي لدى مرشدي ومرشدات مدينة الزرقاء تعزى للدرجة العلمية ؟) تم حساب المتوسطات

والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب الدرجة العلميـــة، ويظهـــر جدول (٨) نتائج هذا التحليل

جدول (٨)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب الدرجة العلمية.

الدرجة العلمية	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
البكالوريوس	٢,٧٤	٠,٥١٨
الدبلوم العالي	٢,٩٤	٠,٥٢٠
الماجستير	٢,٨٢	٠,٤٩٥

تظهر النتائج في جدول (٨) أن هناك فروقاً في المتوسطات، ولمعرفة فيما إذا كانت هذه الفروق ذات دلالة إحصائية، تم إجراء تحليل التباين الأحادي ويظهر جدول (٩) نتائج هذا التحليل.

جدول (٩)

تحليل التباين الأحادي لمتغير الدرجة العلمية للرضا الوظيفي الكلي

مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة (ف)	مستوى الدلالة
بين المجموعات	٠,٦٢٢	٢	٠,٣١١	٠,١٧٦	٠,٣١٠
داخل المجموعات	٥٦,٨٤٦	٢١٥	٠,٢٦٤	–	–
الكلي	٥٧,٤٦٨	٢١٧	–	–	–

وكما يظهر الجدول (٩) فان قيمة (ف) غير داله إحصائيا مما يعني انه لا توجد فروق في الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات فـــي مدينـــة الزرقاء تعزى للدرجة العلمية.

أما بالنسبة للإجابة عن السؤال السادس عن وجود فروق في الرضا الوظيفي لدى مرشدي مدينة الزرقاء تعزى للدخل الشهري، تم حساب المتوسطات الحسابية والانحراف المعياري للرضا الكلي حسب فئات الدخل الشهري. ويظهر جدول (١٠) نتائج هذا التحليل .

جدول (١٠)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب الدخل الشهري

الدخل الشهري بالدينار	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
اقل من ٢٠٠	٢,٠٥٨	٠,٥٣٣
٢٠١ – ٢٥٠	٢,٧٥	٠,٥٢٥
٢٥١ – ٣٠٠	٢,٥٧	٠,٥٠١
٣٠١ – ٣٥٠	٢,٨٤	٠,٤٠٢
أكثر من ٣٥٠	٣,١٣	٠,٣٩١

يظهر جدول (١٠) وجو د فروق في متوسطات الرضا حسب الدخل الشهري.

ولمعرفة فيما إذا كانت هذه الفروق ذات دلالة إحصائية تم إجراء تحليل التباين الأحادي،ويبين جدول (١١) هذه النتائج.

جدول (١١)

تحليل التباين الأحادي لمتغير الدخل الشهري للرضا الوظيفي الكلي

مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة(ف)	مستوى الدلالة
بين المجموعات	٤,٤٥٤	٤	١,١١٣	٤,٤٧٤	٠,٠٠٢
داخل المجموعات	٥٣,٠١٤	٢١٣	٠,٢٤٩	–	–
الكلي	٥٧,٤٦٨	٢١٧	–	–	–

يظهر جدول(١١) أن قيمة (ف) ذات دلالة إحصائية.أي أن هناك فروقاً في الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للدخل الشهري.

ولمعرفة أي فئات الدخل الشهري كانت أعلى رضا تم استخدام الإحصائي Fisher LSD الذي أظهر أن المرشدين والمرشدات الذين كان دخلهم الشهري فوق ٣٥٠ دينار كانوا أكثر رضاً من فئات الدخل الأخرى، ملحق (٣) .

وللإجابة عن السؤال السابع عن وجود فروق في الرضا الوظيفي لدى مرشدي ومرشدات مدينة الزرقاء تعزى للخبرة، تم حساب المتوسطات الحسابية والانحراف المعياري للرضا الوظيفي حسب عدد سنوات الخبرة، ويظهر جدول(١٢) نتائج هذا التحليل .

جدول (١٢)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب الخبرة.

عدد سنوات الخبرة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
اقل من ٥	٢,٥٨	٠,٥١٢
٦ – ١٠	٢,١٧	٠,٥١٣
١١ – ١٥	٢,٨٦	٠,٥١٥
أكثر من ١٥	٢,٩٨	٠,٤١٦

ولمعرفة فيما إذا كانت الفروق بين المتوسطات ذات دلالة إحصائية تم إجراء تحليل التباين الأحادي ويظهر جدول (١٣) نتائج هذا التحليل.

جدول (١٣)

مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة (ف)	مستوى الدلالة
بين المجموعات	٣,٧٩٢	٣	١,٢٦٤	٥,٠٤	٠,٠٠٢

داخل المجموعات	٥٣,٦٧٥	٢١٤	٠,٢٥١	–	–
الكلي	٥٧,٤٦٨	٢١٧	–	–	–

يظهر جدول (١٣) أن قيمة (ف) ذات دلالة إحصائية ويدل على وجود فروق بين متوسطات الرضا عن العمل لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للخبرة.

ولمعرفة أي فئات سنوات الخبرة كانت أعلى رضا تم استخدام الإحصائي Fisher LSD الذي اظهر أن المرشدين الذين خبرتهم أكثر من ١٥ سنة اظهروا رضاً عن عملهم أعلى من مستويات الخبرة الأخرى، ملحق (٤)

وللإجابة عن السؤال الثامن والأخير عن وجود فروق في الرضا الوظيفي لدى مرشدي ومرشدات مدينة الزرقاء تعزى للحالة الاجتماعية، تم حساب المتوسطات الحسابية والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي لمتغير الحالة الاجتماعية ويظهر جدول (١٤) هذه النتائج.

جدول (١٤)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب الحالة الاجتماعية

الحالة الاجتماعية	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
أعزب	٢,٥٦	٠,٥٦٧
متزوج	٢,٨٤	٠,٤٨٠

نلاحظ من جدول رقم (١٤) أن هناك فروقاً بين العزاب والمتزوجين في متوسطات الرضا، ولمعرفة فيما إذا كانت هذه الفروق ذات دلالة إحصائية تم إجراء اختبار (ت) الذي أظهر فروقاً ذات دلالة إحصائية في مستوى مرشدي ومرشدات مدينة الزرقاء تعزى لمتغير الحالة الاجتماعية (ت = ٣,٤٥ ، مستوى الدلالة ٠,٠٠١) أي أن المرشدين المتزوجين كانوا أكثر رضا عن عملهم من المرشدين غير المتزوجين.

مناقشة نتائج البحث:

يتناول هذا الجزء مناقشة البحث الذي يهدف إلى معرفة الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء وعلاقته بالجنس، والعمر، والتخصص الأكاديمي، والدرجة العلمية، والدخل الشهري، والخبرة، والحالة الاجتماعية.

وقد أظهرت نتائج البحث أن أفراد عينة البحث من المرشدين والمرشدات راضون عن عملهم وفقاً للمجالات المختلفة التي شملها مقياس الرضا، وقد جاء رضا المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء عن عملهم وفقاً للترتيب التالي للمجالات ابتداءً بأعلى مستويات الرضا وانتهاء بأقل مستويات الرضا وهي: مجال العلاقة مع الزملاء والإدارة، مجال فهم الدور، مجال الصحة النفسية، مجال العلاقة مع الطلبة وأولياء الأمور، مجال الاستقلالية، مجال المكانة الاجتماعية، مجال الإبداع، مجال التدريب والنمو المهني، مجال الأمن الوظيفي، مجال بيئة العمل، مجال فرص الترقي وأخيرا مجال الوضع الاقتصادي. وكانت نسبة المرشدين والمرشدات الراضون عن عملهم ٧٠% حيث بلغ المجموع الكلي ٢,٧٧ حيث تقترب نسبة الرضا في هذا البحث مع نسبة المرشدين الراضين عن عملهم في دراسة كليمونس (Clemons, ١٩٨٩) وتتفق نتائج البحث مع نتائج دراسة لان وزملاؤه (lan et al, ١٩٨٩) حيث اظهر مرشدي المدارس رضاً وظيفياً نحو جوانب الانسجام مع الزملاء والرضا نحو السلطة والرضا عن الأمن الوظيفي، وكان الرضا نحو الإدارة آخر جانب، وتتفق كذلك مع دراسة الفار (١٩٨٦) حيث أظهر المرشدين رضاً عن أبعاد عملهم المتعلقة بالإدارة ومتطلبات الوظيفة والإشراف والرضا العام والناس المحيطين وواجبات العمل والاعتزاز والتوحد مع المدرسة والمحفزات المالية وظروف العمل. و تتفق كذلك مع دراسة القطب (١٩٩٢) التي أشارت إلى أن المرشدين التربويين كانوا راضين عن مسؤوليات العمل وواجباته، و العلاقة مع الرؤساء و العاملين في المدرسة، والنمو و التطور الذاتي، والمكانة والاعتراف.

وتتفق مع دراسة بيج (page ١٩٨١) حيث أشارت الدراسة إلى أن العوامل التي تسهم في رضا المرشدين عن عملهم هي: مدى الإنجاز، ومحتوى العمل، والعبء الوظيفي والحوافز.وتتفق مع نتائج در(F.,&wyf.Doris ٢٠٠٠) التي أشارت أن المرشدين راضون عن جوانب الخدمة الاجتماعية والقيم الأخلاقية والإبداع و فعاليات الإرشاد والتنوع واستغلال القدرات.

ويمكن تفسير الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات بشكل عام بحسب طبيعة العمل. فيرى لورتي (كما تشير عامودي، ١٩٩٢) أن طبيعة العمل التربوي بشكل عام وما يقدمه من مكافآت نفسية للعاملين فيه، يعتبر حافزاً لهم للاستمرار في عملهم بنشاط ودافعية. إذ توصل إلى أن الدوافع الداخلية والذاتية كالإنجاز وتحقيق الذات هي الأهم في تحقيق الرضا عند العاملين في الميدان التربوي، كما يمتاز العمل الإرشادي بشكل خاص بالحيويه والمتعه وتشير نتائج البحث إلى عدم وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي تعزى لمتغير الجنس وتتفق هذه النتيجة مع نتائج دراسة القطب (١٩٩٢) ودراسة وجنز (كما جاء في: القطب، ١٩٩٢) ودراسة براون (Brown, ١٩٩٣) الذين أظهرت نتائج دراساتهم عدم وجود فروق ذات دلالة في الرضا الوظيفي للجنس. وتختلف نتائج هذه الدراسة مع دراسة الفار(١٩٨٦) التي أظهرت إن الإناث لديهن رضاً وظيفياً أعلى من الذكور، ونتائج دراسة كورتز(Corits, ١٩٧٦) التي أظهرت أن المرشدات كن أكثر رضاً عن العمل من المرشدين.

ويمكن تفسير نتيجة ما توصلت إليه هذه الدراسة إلى أن المرشدين ومن بينهم جميع أفراد عينة البحث من الذكور والإناث يعملون في ظروف وظيفية متشابهة إلى حد ما، سواء كانت هذه الظروف متعلقة ببيئة العمل، أم بالامكانات المتوفرة لهم، أم بطبيعة العمل نفسه فتشابه الظروف البيئية والاجتماعية قد تجعلهم متقاربين في درجة رضاهم – أي المرشدين – عن عملهم.

ودلت نتائج البحث إلى وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي تعزى لمتغير العمر. وتتفق نتائج هذا البحث مع نتائج دراسة كليمونس (Clemons,

١٩٨٩) التي أشارت أن المرشدين التربويين الأكبر سناً قد سجلوا مستويات أعلى من الرضا الوظيفي، وكذلك مع نتائج دراسة كورتز (Cortis , ١٩٧٦) واختلفت مع نتائج دراسة بيج (page , ١٩٨١) ودراسة مورغان (Morgan , ١٩٨٨) اللتان أظهرتا عدم وجود فروق ذات دلالة في الرضا عن العمل تعزى لمتغير العمر.

وبخصوص التخصص الأكاديمي فقد أظهرت نتائج البحث عدم وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي بين درجات أفراد العينة على مقياس الرضا تعزى للتخصص الأكاديمي. وتتفق هذه النتيجة مع نتيجة دراسة بيج (page ,١٩٨١) التي أظهرت عدم وجود اثر للتخصص الأكاديمي في مستوى الرضا عن العمل . بينما تختلف هذه النتيجة مع نتائج دراسة كورتز (Cortis, ١٩٧٦) التي أشارت إلى أن المرشدين المتخصصين في الإرشاد التربوي كانوا أكثر رضاً عن عملهم من الذين يحملون تخصصات أخرى.

. وتختلف كذلك مع نتائج دراسة القطب (١٩٩٢). وتتعارض أيضا هذه النتيجة نتيجة دراسة جيجر و تيش (Jaeger & Teach, ١٩٨٩) التي أشارت أن عدداً كبيراً من المرشدين الذين يحملون تخصصاً في الإرشاد أو علم النفس المدرسي يتمتعون برضاً وظيفياً أعلى من المرشدين الذين يحملون تخصصات في العلوم الاجتماعية أو التربية. وتتعارض مع نتائج دراسة كيرك (kirck, ١٩٩٠) التي أظهرت عدم وجود أثر للتخصص الأكاديمي في مستوى الرضا عن العمل.

وفيما يتعلق بالدرجة العلمية فقد أظهرت النتائج عدم وجود فروق ذات دلالة لمتغير الدرجة العلمية على رضا المرشدين. وحيث تتفق هذه النتيجة مع نتيجة دراسة أبوالعسل (١٩٩٣) التي أشارت إلى عدم وجود أثر للدرجة العلمية على رضا الإداريين العاملين على اعتبار أن المرشد هو موظفاً مثله مثل الإداريين. بينما اختلفت نتائج هذا البحث مع نتائج دراسة محمد (١٩٩٦)

ونتائج دراسة بني سلامة (١٩٩٩) اللتان أظهرتا وجود اثر للدرجه العلمية على رضا العاملين والمعلمين.

ويمكن تفسير ما توصلت إليه نتيجة هذا البحث إلى كون الغالبية العظمى من أفراد عينة البحث يحملون الدرجة العلمية الأولى (بكالوريوس) وهؤلاء يمثلون (٧٣,٩%) والذين بلغ عددهم (١٦٣) مرشداً ومرشدة، وهذه النسبة في نظر الباحث كافية لأن تقلل متغير الدرجة العلمية على الرضا الوظيفي للمرشدين والمرشدات.

وفيما يتعلق بالدخل الشهري فقد أظهرت نتائج البحث وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي بين درجات أفراد العينة على مقياس الرضا الوظيفي تعزى للدخل الشهري . حيث أظهرت النتائج أن المرشدين الذين يحصلون على رواتب مرتفعه تبدأ من ٣٥٠ دينار فما فوق لديهم رضاً وظيفياً أعلى من المرشدين من فئات الدخل الشهري الأخرى. وقد اختلفت نتيجة هذا البحث مع نتائج دراسة مورغان (Morgan , ١٩٨٨) التي أشارت إلى عدم وجود اثر للدخل الشهري على رضا المرشدين عن عملهم.

ويبدو أن المرشدين الذين يتقاضون روا تبا مرتفعه يحصلون على إمتيازات وظيفية أفضل وأصبح لديهم ثبات في مكان عملهم، ويعملون في مدارس قريبة من مكان سكنهم.

وبخصوص عدد سنوات الخبرة في العمل الإرشادي، فإن نتائج البحث تشير إلى وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي تعزى لمتغير الخبرة، ويبدو أن المرشدين الذين تجاوزت خبرتهم ١٥ عاماً كانوا أكثر رضاً وظيفياً من المرشدين الأقل خبرة. وتتفق نتائج هذا البحث مع نتائج دراسة ياسين (الواردة في: أبو فرحة، ١٩٩٩) ونتائج دراسة و جنز (كما جاء في الفار: ١٩٨٦) ونتائج دراسة كليمونس (Clemons, ١٩٨٩) التي أظهرت نتائج دراساتهم وجود اثر للخبرة على الرضا الوظيفي واختلفت مع نتائج دراسة بيج (page, ١٩٨١) ونتائج دراسة ريفيرا (Rivera, ١٩٨٠) ونتائج دراسة كورتز (

cortis, ١٩٧٦) ونتائج دراسة القطب (١٩٩٢) التي أظهرت نتائج دراساتهم عدم وجود اثر للخبرة على الرضا الوظيفي للمرشدين.أما بالنسبة لأثر الحالة الاجتماعية على مستوى رضا المرشدين والمرشدات فقد أظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة تعزى للحالة الاجتماعية على مستوى الرضا الوظيفي لدى مرشدي ومرشدات مدينة الزرقاء. حيث اتفقت نتيجة هذا البحث مع نتيجة دراسة مارغوتس (Margeootes , ١٩٩٤) التي أظهرت أن المرشدين المتزوجين لديهم رضاً وظيفياً أكثر من المرشدين غير المتزوجين ذلك لأنهم وحسب المقابلات التي أجراها الباحث معهم فإنهم يشعرون باستقرار وظيفي وأن وظيفتهم الحالية تلبي احتياجاتهم .

الاستنتاجات

١- وبخصوص الجنس تشير نتائج البحث إلى عدم وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي تعزى لمتغير الجنس.
٢- وفيما يتعلق بالعمر دلت نتائج البحث إلى وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي تعزى لمتغير العمر.
٣- بخصوص التخصص الأكاديمي أظهرت نتائج البحث عدم وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي بين درجات أفراد العينة على مقياس الرضا الوظيفي تعزى للتخصص الأكاديمي.
٤- وفيما يتعلق بالدرجة العلمية أظهرت نتائج البحث عدم وجود فروق ذات دلالة لمتغير الدرجة العلمية على رضا المرشدين.
٥- وفيما يتعلق بالدخل الشهري أظهرت نتائج البحث وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي بين درجات أفراد العينة على مقياس الرضا الوظيفي تعزى للدخل الشهري.
٦- بخصوص عدد سنوات الخبرة في العمل الإرشادي فان نتائج البحث تشير إلى وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي تعزى لمتغير الخبرة.

٧- أما بالنسبة إلى أثر الحالة الاجتماعية على مستوى رضا المرشدين والمرشدات فقد أظهرت نتائج البحث وجود فروق ذات دلالة تعزى للحالة الاجتماعية على مستوى الرضا الوظيفي لدى مرشدي ومرشدات مدينة الزرقاء.

وبناءاً على ما توصل إليه البحث من نتائج يوصي الباحث بما يلي:-

١- إبراز دور المرشد التربوي في مجال الإرشاد الأسري بإيجاد البدائل في تسهيل قنوات الاتصال ما بين البيت والمدرسة وفي توعية الأهل بأساليب التعامل مع الأبناء وفق مرحلتهم النهائية وتزويدهم بالمعلومات الكافية عن أبنائهم.

٢- قيام المرشد التربوي بإجراء اتصالا ت وتكوين شبكة علاقات اجتماعية ومهنية بناءه مع المؤسسات التربوية والهيئات الاجتماعية والمهنية ذات العلاقة بعملة مثل مراكز التنمية الاجتماعية ومديرية حماية الأسرة في المحافظة ومراكز الصحة والجمعيات الخيرية والجامعات بهدف تحقيق الصحة النفسية للطالب.

٣- إبراز دور المرشد التربوي في تقديم المشورة والتغذية الراجعة حول قضايا الطلبة ومشكلاتهم السلوكية والتربوية وإعداد تقرير لمجلس الضبط في المدرسة حول قضية الطالب المخالف.

٤- توعية الطلبة بأنظمة المدرسة وبتعليمات الانضباط المدرسي والالتزام بها وتعريفهم بحقوقهم ووجباتهم في ضوء المعايير والتعليمات المدرسية عن طريق إجراء الدراسات والبحوث في بداية العام الدراسي للتعرف إلى حاجات الطلبة ومشكلاتهم وفق مراحلهم النهائية.

٥- تشجيع استخدام المعلومات الإرشادية من قبل المعلم في معالجة مشكلات الطلبة وتمكين المعلم من استخدام التوجيه الفردي والجماعي للطلبة وتوفير أساليب خدمات الإرشاد والتوجيه المرتبطة بالنمو المتكامل للمتعلم بشكل يسهل الرجوع إليها واستخدامها في المواقف التعليمية والتربوية.

مستلخص

الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء

هدفت هذا البحث إلى معرفة مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء وعلاقته ببعض المتغيرات الديمغرافية وقد استجابت عينة (٢٢١) مرشداً ومرشدة على مقياس للرضا الوظيفي وقد بين تحليل النتائج ما يلي:-

١- أن المرشدين والمرشدات كانوا راضون عن عملهم في جميع مجالات الرضا.

٢- عدم وجود فروق ذات دلالة في الرضا الوظيفي تعزى للجنس، والتخصص الأكاديمي، والدرجة العلمية.

٣- وجود فروق ذات دلالة في الرضا الوظيفي تعزى للعمر، والدخل، والخبرة، والحالة الاجتماعية.

Abstract

Job Satisfaction Among Counselor in Zarka

The aim of this study was to identify the level of job satisfaction among counselors in Zarka in relation to some demographic variables.

A sample of (٢٢١) counselors responded to a measure of job satisfaction. Analysis of the data showed that:

١. . Counselors were satisfied with their jobs on all areas of satisfaction.

٢. There were no significant differences in job satisfaction related to sex, major field to study, and academic degree.

٣. There were no significant differences in job satisfaction related to age, in come, experience and marital status.

قائمة المراجع:

أولاً – المراجع العربية:

١- أبو العسل، خليل عوض ١٩٩٣. الرضا الوظيفي لدى الإداريين العاملين في مديريات التربية والتعليم في المملكة الأردنية الهاشمية، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان.

٢ – أبو فرحة، ماجد محمد ١٩٩٩. العوامل المشجعة وغير المشجعة لاتخاذ الإرشاد التربوي مهنة عند المرشدين في مدارس الضفة الغربية الحكومية في فلسطين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس.

٣ – بني سلامة، امتياز يوسف ١٩٩٩. الرضا الوظيفي لدى معلمي المدارس الخاصة في محافظة الزرقاء، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان.

٤ – سرحان، نظمية احمد ١٩٩٣. العلاقة بين مستوى الطموح والرضا المهني للأخصائيين الاجتماعيين، مجلة علم النفس (٧) ٢٨ ، ١١٢-١٢٣ .

٥ – شموط، لينه أسامه ١٩٩٤. الرضا الوظيفي لدى معلمات رياض الأطفال في منطقة عمان الكبرى، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية عمان.

٦ – الشنواني، صلاح ١٩٧٢. مفاهيم أساسية في إدارة الأفراد، جامعة الدول العربية بيروت.

٧ –عاشور، احمد صقر ١٩٨٦. السلوك الإنساني في المنظمات، دار المعرفة المصرية، الإسكندرية.

٨ – عامودي، كفى احمد ١٩٩٢. المشكلات التي تواجه المرشدين التربويين في الأردن من وجهة نظرهم، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد.

٩ – عبد الخالق، ناصف ١٩٨٢. الرضا الوظيفي وأثره في إنتاجية العمل، مجلة العلوم الاجتماعية، (٢) ٦ ، ٧٣-١٠٥ .

١٠ – الفار، عبير وديع ١٩٨٦. العلاقة بين الرضا الوظيفي وسمات الشخصية عند المرشدين التربويين في محافظة عمان، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان.

١١ – القطب، هيفاء حسن ١٩٩٢. مدى ارتباط الرضا المهني للمرشد التربوي بسماته الشخصية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد.

١٢ – محمد، انشراح كمال ١٩٩٦ .الرضا الوظيفي للمرأة العاملة في المدارس الثانوية الحكومية في محافظة إربد، رسالة ماجستير غير منشوره، جامعة اليرموك،إربد.

١٣ – المشعان، عويد سطعان ١٩٩٣. دراسات في الفروق بين الجنسين في الرضا المهني، دار القلم، الكويت

١٤– وزارة التربية والتعليم، المديرية العامة للتخطيط، إحصاءات التعليم للعام الدراسي ٢٠٠٣/٢٠٠٤ .

ثانياً – المراجع الأجنبية:

١٥-Anderson , William – Tucker ١٩٨٣. Job Satisfaction among school psychologists, Dissertation Abstract International, ٤٤ (١), ٢٨٥ B.

١٦-Brown Michael Benjamin ١٩٩٣. School psychologists job Satisfaction: Ten years later, Dissertation. Abstract International, ٥٤ (٣), ٨٦٤ A..

١٧-Brown, Michael B, Thomas, H. Nohenshil and Douglas T. Brown. ١٩٩٨. Job Satisfaction of School psychologists in the

United States: A national study, Educational Administration Abstract, ٣٤ (١), ٥٩-٦١.

١٨-Clemons, C. R. ١٩٨٩ The relationship of occupational stress and certain other variables to job Satisfaction of licensed professional counselors in Virginia, Dissertation Abstract International. ٥٠ (٢), ٣٦٠ A..

١٩-Cortis, W. C. ١٩٧٦. Michigan elementary and secondary public school counselors job satisfaction as a function of perceived leadership behavior and personal and environmental variables, Dissertation Abstract International, ٣٧ (٣), ٦٢٠ A.

٢٠-Curtis, Michael J; Hunley, Sawyer A. and Grier, J. Elizabeth Chesno ١٩٩٩. Relationship among the Professional practices and demographic characteristics of school psychologists, School psychology Review, ٣١ (١), ١٣-١٩.

٢١-Dennis, W. Organ ١٩٩١. Psychology of Work Behavior, Richard D. Irwin, Inc., Boston.

٢٢-Doris, S. DeMato ٢٠٠١. Job Satisfaction among elementary School Counselors, school psychology Review, ٣٣ (٤), ١٩-٢١.

٢٣-Fogarty, James Adrian ١٩٨٦. Job Satisfaction among school psychologists as assessed by the Minnesota Satisfaction, Dissertation Abstract International, ٤٦, (٩), ٣٢٥٣ B.

٢٤-Froney, D.S; Schutzman, F. W ; and Wiggers, T.T. ١٩٨٢. Burnout among career development professional: Preliminary

findings and implications, The personal and Guidance Journal, ٦٠ (٩), ٤٣٥-٤٤١.

٢٥-Gentinlini, J. M. ١٩٨٢. The relationship between the characteristics of job burn out and the perceived and personal job characteristics of vocational rehabilitation counselors, Dissertation Abstract International, ٤٣ (٩), ١٠٤٦ A.

٢٦-Gregory, G. Garske ٢٠٠٠. The Significant of rehabilitation Counselor job Satisfaction, Journal of Applied Rehabilitation Counseling, ٣١ (٣),١٠-١٤.

٢٧-Grunberg, M and Wall, T. ١٩٨٤. Social psychology and Organizational Behavior, John and Sons, Chichester.

٢٨-Herbert, G. Heneman; Donald, p. Schwab; John, A. Fraser and Lee. D.Dyer ١٩٨٣. Personal Human Resource Management, Richard D. Tewin, Inc., Iilinois.

٢٩-Hopkins, Anne H. ١٩٨٣. Work and Job Satisfaction in the public Sector, Rowman and Akahheld, Totaway, N.J.

٣٠-Hoppock, Robet ١٩٧٦. Occupational Information, McGraw-Hill Book, New York.

٣١-Hosp, John L and Reschely, DanieL J. ١٩٩٧. Regional Differences in school psychology practice, School psychology Review, ٣١ (١), ١١-٢٥.

٣٢-Jaegar, Richard M. and teach, Anita S. ١٩٨٩. Professional Satisfaction and dissatisfaction among practicing counselors: Implications for counselors education, paper presental at the Annual Meeting of the American Educational Research Association (San Francisco, CA, March, ٢٧-٣١, ١٩٨٩) p. ٢٦.

٣٣-Janet, A. Simons; Seth, Kalichmand and John, W. Santrock ١٩٩٤. Human Adjustment, Brown, Communications, Inc, New York.

٣٤-Jennifer, M., George and Gareth, R. Jones ١٩٩٦. The experience of work and turn-over intentions: Interactive effects of value attainment, Job Satisfactions, and positive mode, Journal of Applied psychology ٨١ (٣), ٣١٨-٣٢٤.

٣٥-Kirck, David ١٩٩٠. Job Satisfaction among elementary School counselors in Virginia, Dissertation Abstract International, ٥١(٥), p. ١٥٠, A.

٣٦-Lan, Y. William; Loretta, J. Bradely; Gerald, Parr and Gould, ١٩٩٤. Career Satisfaction among counselors paper presented at AERA Annual Conference, New Orleans.

٣٧-Lauire, J. Mullins, ١٩٨٥. Management and Organizational Behavior, Pitman Publishing Ltd., London.

٣٨-Levinson, E. M. ١٩٩٨. Job Satisfaction among school psychologists: Replication study, psychological reports, (٦٥), ٥٧٩-٥٨٢.

٣٩-Lock, .A., ١٩٧٦. The Nature and causes of Job Satisfaction in: M.D Dannette (Ed.), Handbook of Industrial and Organizational psychology. Rand McNally, Chicago.

٤٠-Margeotes, Steve ١٩٩٤. Variables related to job Satisfaction among Social Workers, Dissertation Abstract International, Vol. ٥٥, No. ٦٤, October, p.١١٠٣ A.

٤١-Morgan, B.E., ١٩٩٨. The nature and sources of Job Satisfaction among school counselors in the American School

counselors association, Dissertation Abstract International, ٤٩ (٤), ٧٣٤ A.

٤٢-Osipow, H. Samuel ١٩٨٣. Theories of Career Development Prentice-Hall, Inc, n. J..

٤٣-Page Donald Rothwood. ١٩٨١, The Satisfiers and dissatisfies of Secondary School guidance counselors, Dissertation Abstract International, ٤١ (٩), ٣٨٨٧ A.

٤٤-Rivera, Negron Moises ١٩٨٠. Role perception and Job Satisfaction among public Secondary school counselors of Puerto Rico, Dissertation Abstract International, ٤١ (١), ١١١ A.

٤٥-Statt, A. David ١٩٩٤. Psychology and the world of Work, the Macmillan press Ltd, London.

٤٦-Standt, Marlys ١٩٩٧. Correlates of Job Satisfaction in School Social Work in Education, ١٩ (١), ١١٢-١٢٠.

٤٧-Tai, Chia-nan, ١٩٩٠. personal and environmental Variables affecting public school teacher-counselors job Satisfaction in Southern Taiwan, Dissertation Abstract International, ٥ (٢) ٤١٩ A.

٤٨-Tolbert, E. L ١٩٨٠. Counseling for career Development, Houghton Mifflin Company, Boston.

٤٩-Yernon, G. Zunker ١٩٨١. Career Counseling Applied Concepts of life planning, Wadsworth Inc., California.

قائمة الملاحق

ملحق (١)

توزيع أفراد العينة حسب المتغيرات الديمغرافية

المتغيرات	التكرار	النسبة المئوية
الجنس		
ذكور	٧٥	%٣٣,٩
إناث	١٤٦	%٦٦,١
التخصص الأكاديمي		
الإرشاد والصحة النفسية	٨١	%٣٦,٦
علم النفس	١٠٦	%٤٧,٩
علم الاجتماع	٣٤	%١٥,٤
العمر بالسنوات		
أقل من ٢٥	١٢	%٥,٤
٢٦-٣٤	١٠١	%٤٥,٧
٣٥-٤٤	٨١	%٣٦,٧
أكثر من ٤٥	٢٧	%١٢,٢
الدرجة العلمية		
الماجستير	٤٥	%٢٠,٣
الدبلوم العالي	١٣	%٥,٩
البكالوريوس	١٦٣	%٧٣,٧
الحالة الاجتماعية		
أعزب	٥٧	%٢٥,٨
متزوج	١٦٤	%٧٤,٢

عدد سنوات الخبرة		
أقل من٥	٤٢	%١٩
١٠-٦	٨٠	%٣٦,١
١٥-١١	٦٧	%٣,٤
أكثر من ١٥	٣٢	%١٤,٥
الدخل الشهري بالدينار		
أقل من ٢٠٠	٤٠	%١٨
٢٥٠-٢٠١	٨٥	%٣٨,٥
٣٠٠-٢٥١	٥٣	%٢٤
٣٥٠-٣٠١	٢١	%٩,٥
أكثر من ٣٥٠	٢٢	%٩,٩

ملحق رقم (٢)

المقارنات البعدية للفروق باستخدام الإحصائي LSD لمتغير العمر

الفئة العمرية بالسنوات		متوسط الفروق	الخطأ المعياري	مستوى الدلالة
أقل من٢٥	٣٤-٢٦	٠,٢١٠٠-	٠,١٥٤٣	٠,١٧٥
	٤٤-٣٥	٠,٣٠٢٠-	٠,١٥٦٥	٠,٠٥٥
	أكثرمن٤٥	٠,٥١٢١-	٠,١٧٥٢	٠,٠٠٤
٣٤-٢٦	٤٤-٣٥	٩,٢٢٧-	٧,٦٠١	٠,٢٢٦
	أكثرمن٤٥	٠,٣٠٢١-	٠,١٠٩٥	٠,٠٠٦
٤٤-٣٥	أكثرمن٤٥	٠,٢٠٩٩-	٠,١١٢٦	٠,٠٦٤

ملحق رقم (٣)

المقارنات البعدية للفروق باستخدام الإحصائي LSD لمتغير الدخل الشهري

الدخل الشهري بالدينار		متوسط الفروق	الخطأ المعياري	مستوى الدلالة
أقل من ٢٠٠	٢٠١-٢٥٠	-٠,١٧٩٩	٩,٦٦٧	٠,٠٦٤
	٢٥١-٣٠٠	-٠,١٧٨٩	٠,١٠٥٧	٠,٩٢
	٣٠١-٣٥٠	-٠,٢٦٨٥	٠,١٣٥٠	٠,٤٨
	أكثر من ٣٥٠	-٠,٥٥٣٣	٠,١٣٣٠	٠,٠٠٠
من ٢٠١-٢٥٠	٢٥١-٣٠٠	١,٠٠٠	٨,٨٠٣	٠,٩٩١
	٣٠١-٣٥٠	-٨,٨٦٣	٠,١٢١٧	٠,٤٦٧
	أكثر من ٣٥٠	-٠,٣٧٣٥	٠,١١٩٥	٠,٠٠٢
من ٢٥١-٣٠٠	٣٠٢-٣٥٠	-٨,٩٦٣	٠,١٢٩٠	٠,٤٤٨
	أكثر من ٣٥٠	-٠,٣٧٤٥	٠,١٢٦٩	٠,٠٠٤
من ٣٠١-٣٥٠	أكثر من ٣٥٠	-٠,٢٨٤٥	٠,١٥٢٢	٠,٠٦٣

ملحق رقم (٤)

المقارنات البعدية للفروق باستخدام الإحصائي LSD لمتغير الخبرة

الخبرة بالسنوات		متوسط الفروق	الخطأ المعياري	مستوى الدلالة
أقل من ٥	٦-١٠	-٠,١٢٧٩	٩,٥٨٥	٠,١٨٥
	١١-١٥	-٠,٢٨٤٩	٩,٨٨٥	٠,٠٠٤
	أكثر من ١٥	-٠,٣٩٧٨	٠,١١٧٥	٠,٠٠١

من ٦-١٠	١١-١٥	٠,١٥٧٠-	٨,٣٧٦	٠,٠٦٢
	أكثر من ١٥	٠,٢٦٩٩-	٠,١٠٥١	٠,٠١١
من ١١-١٥	أكثر من ١٥	٠,١١٢٩-	٠,١٠٧٩	٠,٢٩٧

ملحق (٥)

مقياس الرضا الوظيفي

حضرة المرشد المحترم

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

يقوم الباحث بعمل دراسة بعنوان الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء .

وقد تم تطوير مقياس للرضا الوظيفي خاص بالبحث، وسوف يقوم الباحث باسترجاع المقياس بعد أسبوع من استلامه، لذا أرجو منك التكرم بالإجابة على فقرات المقياس بوضع إشارة (X) في المربع الذي يعبر عن درجة رضاك، حسب درجات الرضا التالية :

٠- غير راض إطلاقاً .

١- غير راض.

٢- راض بدرجة متوسطة.

٣- راض.

٤- راض كثيرا .

واقبلوا فائق احترامي وتقديري،،

استبانة

مقياس الرضا الوظيفي

معلومات أولية

جنس المرشد ☐ ذكر ☐ أنثى

عمر المرشد ☐ أقل من ٢٥ سنه ☐ ٣٦ -٣٤ سنه

☐ ٣٥- ٤٤ سنه ☐ ٤٥سنه فما

فوق

التخصص ☐ أرشاد ☐ علم نفس ☐ علم اجتماع

☐ تخصصات أخرى أذكرها

الدرجة العلمية ☐ بكالوريوس ☐ دبلوم عالي

☐ ماجستير ☐ أخرى أذكرها

عدد سنوات الخدمة ☐ أقل من ٥ سنوات ☐ ٦-١٠ سنوات

☐ ١١-١٥ سنه ☐ أكثر من١٥ سنة

الراتب الشهري ☐ أقل من ٢٠٠ دينار ☐ ٢٠١-٢٥٠ دينار

☐ ٢٥١-٣٠٠ دينـــــار ☐ ٣٠١-٣٥٠

دينار

☐ ٣٥٠ دينار فما فوق

الحالة الاجتماعية ☐ اعزب ☐ متزوج

الرقم	الفقرة	راضي كثيرا	راضي	راضي بدرجة متوسطة	راضي قليلا	غير راضي إطلاقا
-١	مدى ما يوفره لي دخلي من هذه المهنة من عيش كريم					
-٢	ثقة زملائي في أدائي لمهنتي					
-٣	الامتيازات التي توفرها المدرسة التي أعمل بها مثل التأمين الصحي					
-٤	مدى حصولي على توازن بين اهتمامات المسترشدين ومهماتي الإرشادية					
-٥	شعوري بالفخر والاعتزاز بالعمل كمرشد					
-٦	أعداد الطلبة الذين أقدم لهم الخدمات الإرشادية					
-٧	ممارسة عمل تتناسب أعباؤه مع ساعات العمل الدوام الرسمي					
-٨	حصولي على تدريب كافي للقيام بالعمل بطريقة ملائمة					
-٩	قدرتي على التجديد في أسلوب عملي					
-١٠	اطمئناني بأني أعمل في مهنة معترف بها					
-١١	مدى إحساسي بتوافق عملي مع شخصيتي					
-١٢	فرصة اتخاذ القرارات في العمل مثل : خطة عملي السنوية					
-١٣	فرصة زيادة دخلي مع ازدياد خبرتي في العمل					
-١٤	طبيعة العلاقات الاجتماعية بيني وبين زملائي في المدرسة التي أعمل بها					
-١٥	فرصة الترقية المتوفرة لي					
-١٦	إحساسي بعدم تداخل أدواري كمرشد في حياتي الخاصة					
-١٧	مدى ما يوفره لي عملي من مكانه اجتماعية جيدة					
-١٨	مدى تعاون أولياء امور المسترشدين في تقديمي الخدمات الإرشادية					
-١٩	كفاية عدد ساعات العمل اليومي لتقديم الخدمات الإرشادية					
-٢٠	فرص التدريب أثناء الخدمة على النواحي الجديدة في العمل في الإرشاد					
-٢١	تحرري من المهمات المملة في العمل					

-٢٢	اطمئناني بأن هناك قوانين تحميني في المدرسة التي أعمل بها					
-٢٣	إحساسي بالمتعة أثناء ممارسة العمل					
-٢٤	قدرتي على اتخاذ قرارات دون استشارة المدير					
-٢٥	اطمئناني حول مستقبلي الاقتصادي					
-٢٦	مدى الاحترام المتبادل بيني وبين زملائي في العمل					
-٢٧	التقدير والاعتراف الذي احصل عليه من إدارة المدرسة حول أدائي الوظيفي					
-٢٨	شعوري بان دوري محدد في المدرسة التي اعمل بها					
-٢٩	مدى قناعتي بالإرشاد كمهنة					
-٣٠	حصولي على تغذية راجعة مفيدة ذات معنى حول أدائي الوظيفي من قبل المسترشدين					
-٣١	مدى ملائمة المكان المخصص لممارسة عملي					
-٣٢	حضوري عدة اجتماعات خاصة بالمرشدين عدة مرات سنويا					
-٣٣	تعاملي مع مستجدات العمل الجديدة					
-٣٤	شعوري بالسيطرة على مصيري في مهنتي					
-٣٥	فرصة نمو شخصيتي من خلال عملي					
-٣٦	استقلاليتي في أسلوب عملي					
-٣٧	راتبي الشهري					
-٣٨	الدعم الاجتماعي الذي احصل عليه والذي يخفف من ضغط ومشكلات العمل					
-٣٩	وجود طريقة عادلة لتقييم أعمالي السنوية من قبل المقيمين					
-٤٠	مدى وضوح مسؤولياتي في العمل					
-٤١	مدى احترام المجتمع لمهنة الإرشاد					
-٤٢	مدى تناسب إعداد الطلبة مع قدراتي على تقديم خدماتي الإرشادية .					
-٤٣	سهولة التنقل من وإلى مكان عملي .					
-٤٤	التدريب المناسب الذي أتلقاه من وقت إلى آخر في قضايا طلابية .					
-٤٥	تكيفي مع ظروف المدرسة الطارئة					
-٤٦	مدى شعوري بالاطمئنان لكوني اعمل في الإرشاد					
-٤٧	قيامي بأعمال تتناسب مع قيمي الأخلاقية					

-٤٨	مدى وضوح مسؤوليتي المهنية أمام الآخرين					
-٤٩	التغذية الراجعة التي احصل عليها من زملائــي حــول أدائي الوظيفي					
-٥٠	إدراكي بأن الإدارة المدرسية تعاملني بإنصاف					
-٥١	عملي مع زملائي يتفهمون طبيعة دوري في المدرسة					
-٥٢	صورة الإرشاد في وسائل الأعلام					
-٥٣	حصولي على فرص لمساعدة المسترشدين					
-٥٤	مدى توفر ميزانية ملائمة لنشاط مهنتي					
-٥٥	مدى امتلاكي لمهارات إقامة علاقات إرشادية مع اغلب المسترشدين					
-٥٦	قدرتي على الابتكار والإبداع في طريقة أداء العمل					
-٥٧	تحرري من القلق حول نتائج قراراتي الإرشادية					
-٥٨	قيامي بأعمال تبدو ملائمة لشخصيتي					
-٥٩	فرصة التأثير على سياسة المدرســة مثــل : مواعيــد الامتحانات وتنفيذ النشاطات و....					
-٦٠	راتبي مقارنة بالجهد الذي أبذله في تقــديمي للخدمــة الإرشادية					
-٦١	جو التعاون الذي يسود بين أفراد المدرسة التي أعمل					
-٦٢	حصولي على فرصة الترقية أسوة بزملائي في المهــن الأخرى في المدرسة نفسها					
-٦٣	مدى تقبل الدور الذي أقوم به من قبــل أوليــاء أمــور المسترشدين					
-٦٤	نظرة الزملاء للإرشاد في المدرسة التي اعمل بها					
-٦٥	ثقة المسترشدين في الخدمات الإرشادية التي أقدمها					
-٦٦	مدى فاعلية سياسات وممارسات المدرسة التي اعمل بها					
-٦٧	مدى امتلاكي لمهارات إرشادية فردية تتناسب وطبيعــة عملي					
-٦٨	مدى ما يشكله عملي من تحد لقدراتي					
-٦٩	مدى الاطمئنان بأنني غير مهدد بفقد عملي					
-٧٠	إحساسي براحة انفعالي في مكان عملي					
-٧١	مسؤوليتي الفردية في طريقة تنفيذ العمل مثل اختيــار وقت الحصص ومقابلة المسترشدين					
-٧٢	علاقتي بإدارة المدرسة بشكل عام					

-٧٣	مدى وضوح القرارات والسياسات الإدارية في المدرسة التي اعمل بها					
-٧٤	وضوح وفهم طبيعة عملي من قبل الطلبة المسترشدين					
-٧٥	مكانتي المهنية مقارنة بالزملاء في المهن الأخرى وفي المدرسة نفسها					
-٧٦	الطريقة التي تتبعها المدرسة التي اعمل بها في تبليغ قراراتها الإدارية للعاملين فيها					
-٧٧	حصولي على تدريب جيد قبل ممارسة المهنة					
-٧٨	مدى وجود مثيرات تحفز عقلي على التفكير أثناء العمل					
-٧٩	استخدامي أساليب فعالة لحل الصراعات في إطار العمل					
-٨٠	مدى وضوح مدير المدرسة في التعامل معي في العمل					
-٨١	عملي في مدرسة تقدر جهود العاملين فيها					
-٨٢	شعوري باحترام الطلبة لمهنة الإرشاد					
-٨٣	فرصة استفادتي من زملاء المهنة					
-٨٤	مدى الاستفادة من قدراتي الخاصة في عملي في الإرشاد					
-٨٥	مدى ما يقدمه لي العمل في الإرشاد من استقرار نفسي					
-٨٦	مشاركة زملائي لي في تقديمي لخدمة الإرشاد					
-٨٧	نظرة أقاربي لي في كوني اعمل مرشداً					
-٨٨	استخدامي قدراتي وخبراتي وتدريبي بشكل يلائم طبيعة عملي					
-٨٩	التدريب الذي حصلت علية في مواضيع قطاعات العمل الإرشادي مثل التوجيه الجمعي والإرشاد الجمعي					
-٩٠	قدرتي على تجنب المشكلات الناجمة عن العمل المتعب					
-٩١	فرص حضوري لندوات أو محاضرات تتعلق في عملي في الإرشاد					

الخلافة الإسلامية وإمكانية عودتها قبل ظهور المهدي عليه السلام

د. سعد عبد الله عاشور (*)
د. نسيم شحدة ياسين (*)

يدور هذا البحث حول إمكانية عودة الخلافة الإسلامية قبل قيام الساعة فعـودة الخلافة الإسلامية وقيامها أمل ينشده كل مسلم غيور على إقامة شرع الله تعالى وتحكيمه في الأرض.

فالباحـثان يثبـتان بالأدلـة – القرآنـية والنبوية والواقعية – إمكانية عودة الخلافة الإسـلامية قـبل قيام الساعة ، بل وقبل ظهور المهدي عليه السلام ، ويردان على ضعاف الإيمـان والمتشـائمين الذين يعتقدون أن الخلافة بعد سقوطها عام ١٩٢٤م لن تعود ولن تقوم لها قائمة .

وقد هدف الباحثان في بحثهما تجديد وبث روح الأمل في نفوس المسلمين، وخاصة العاملين في حقل الدعوة الإسلامية، وذلك ببيان الأدلة التي تؤكد عودة الخلافة الإسلامية متى قام المسلمون باستكمال أسباب النصر وتحصيل وسائله ، فالله تعالى يمنح النصر لمن يستحقه،قال تعالى : ﴿ وَلَيَنْصُرَنَّ اللَّهُ مَنْ يَنْصُرُهُ إِنَّ اللَّهَ لَقَوِيٌّ عَزِيزٌ ﴾ (الحج: ٤٠) .

(*) الأستاذ المساعد – كلية أصول الدين – الجامعة الإسلامية – غزة
(*) الأستاذ المساعد – كلية أصول الدين – الجامعة الإسلامية – غزة

مقدمة :

إن الحمد لله نحمده ونستعينه ونستغفره، ونعوذ بالله من شرور أنفسنا ومن سيئات أعمالنا، من يهده الله فلا مضل له، ومن يضلل فلا هادي له، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، وأشهد أن محمداً عبده ورسوله.

﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ حَقَّ تُقَاتِهِ وَلَا تَمُوتُنَّ إِلَّا وَأَنْتُمْ مُسْلِمُونَ ﴾ (آل عمران:١٠٢) .

﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا ﴾ (النساء:١) .

﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ وَقُولُوا قَوْلًا سَدِيدًا * يُصْلِحْ لَكُمْ أَعْمَالَكُمْ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَمَنْ يُطِعِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ فَقَدْ فَازَ فَوْزًا عَظِيمًا ﴾ (الأحزاب: ٧٠-٧١) .

أما بعد:

فمنذ أن غابت شمس الخلافة الإسلامية عن هذه الأرض عام ١٩٢٤م على يد مصطفى كمال أتاتورك، والمسلمون يعيشون حياة بؤس وشقاء وبعد عن دين الله سبحانه وتعالى، فنجد أن العزة قد هجرتهم والكرامة سلبت منهم وأصبحوا في شتات وضعف، وقد تكالبت عليهم قوى الظلم والبغي.

وهذا دليل قاطع على أن الخلافة هي بمثابة مظلة يجد الناس تحتها تعاليم الإسلام تطبق في أسلوب عملي، يسعدون به في حياتهم، ويجتازون به إلى الآخرة .

ظلت أمة الإسلام حصينة آمنة، منيعة مستعصية أمام أطماع أمم الكفر والطغيان طيلة الفترة الزمنية التي كان يعلوها خليفة مسلم، يسوسها بالدين، ويحكمها بشرع رب العالمين، ويذود بقوة السلطان عن حرمات المسلمين وحقوقهم، ويرهب أعداءهم بالجهاد من أن تتجاسر نفوسهم على الاعتداء ..

كان المسلمون إلى ذلك الوقت بخير وعزة وكرامة وهيبة، يحسب لهم الأعداء ألف حساب قبل أن يفكروا بأدنى اعتداء، إلى أن سقطت آخر معالم الخلافة العثمانية في أوائل هذا القرن المنصرم؛ بفعل وتقصير من المسلمين أنفسهم، وبمكر رهيب اجتمعت على تدبيره وإحاكته جميع قوى الكفر والطغيان والظلم في العالم ..

وقد استطاع أعداء الإسلام أن يبسطوا أيديهم على بلاد المسلمين وأن يسنوا القوانين التي تحكم بغير ما أنزل الله، فعاش المسلمون معيشة ضنكاً، وذاقوا من جراء ذلك

المــر والهوان، وحال المسلمين اليوم خير دليل على هذا حيث التشتت والتشرذم والانقسام والخلافات القائمة بين الدول العربية والإسلامية على أشدها .

من هنا كان الواجب على العلماء والدعاة العاملين للإسلام أن يكون همهم الأول(١) العمل من أجل قيام خلافة راشدة تحتضن المسلمين في جميع أصقاع الأرض، على اختلاف ألوانهم ولغــاتهم وأوطــانهم وأجناســهم، لتتمكن الأمة من استئناف حياتها الإسلامية، وليعود لها سلطانها وعزها بعد أن أقصيت خلافتها الراشدة فترة من الزمن.

مــن هــنا تأتي أهمية وضرورة إعداد هذا البحث الذي أسميناه " الخلافة الإسلامية وإمكانــيةعودتها قــبل ظهــر المهدي " وبخاصة أن كثيراً من المسلمين قد أخطأوا وضلوا الطــريق الشرعي الصحيح، فظنوا جهلاً أو خطأً أن الخلافة غابت ولن تقوم مرة أخرى إلا بظهور المهدي عليه السلام، فجاء هذا البحث ليثبت أن الخلافة كائنة بظهور المهدي عليه الســلام ويمكــن قــيامها قــبل ظهــور المهدي إن جد المسلمون وعملوا بأسباب النصر والتمكين..!

وإذا نادينا بضرورة إعادة نظام الخلافة، فلا يظن بنا التحليق في الخيال، فقد تعلمنا من سيرة الرسول ﷺ كيف نتفاعل ونواجه الأزمات بروح مشرقة آملين في تحقيق نصر الله عز وجل بعد الأخذ بأسبابه .

يروي الإمام أحمد عن تميم الداري رضي الله عنه قال : قال صلى الله عليه وسلم " لَيَبْلُغَنَّ هَذَا الْأَمْرُ مَا بَلَغَ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَلَا يَتْرُكُ اللَّهُ بَيْتَ مَدَرٍ وَلَا وَبَرٍ إِلَّا أَدْخَلَهُ اللَّهُ هَذَا الدِّينَ بِعِزِّ عَزِيزٍ أَوْ بِذُلِّ ذَلِيلٍ عِزًّا يُعِزُّ اللَّهُ بِهِ الْإِسْلَامَ وَذُلًّا يُذِلُّ اللَّهُ بِهِ الْكُفْرَ "(٢)

أهداف البحث :

يهدف الباحثان من هذه الدراسة تحقيق الأهداف التالية :

١- الرد على من يزعم بأن الخلافة لا تقوم إلا في زمن المهدي - عليه السلام - وذلك بإثبات إمكان عودتها قبل ظهوره عليه السلام .

٢- بث الأمل بالنصر القريب في نفوس المسلمين، خاصة العاملين منهم في حقل الدعوة الإسلامية .

٣- حث المسلمين على العمل لعودة الخلافة، بأن يقوم كل مسلم بواجبه تجاه هذا الأمر المهم والخطير في حياة المسلمين .

٤- بيان أهمية الخلافة ومكانتها في حياة المسلمين .

٥- إحياء الخلافة من جديد أصبح ضرورة ملحة لتجميع القوى الإسلامية المتفرقة، توطئة لمجابهة التحديات العقائدية والاقتصادية والسياسية والعسكرية .

مشكلة البحث :

تشير كثير من الآيات القرآنية ومثلها الأحاديث النبوية أن المستقبل لهذا الدين، فالدلائل والبشائر من نصوص الكتاب والسنة ، ومن واقع الحضارات المادية الآيلة للانهيار، ومن واقع الأمة الإسلامية - التي بدأت تصحو على نداء المخلصين، وتهب من رقادها الطويل لتستعيد مكانتها وصدارتها - لتؤكد أن الإسلام قادم، وأن النصر الموعود آت بإذن الله بعد استكمال أسبابه وتحصيل وسائله، فالله تعالى يمنح النصر لمن يستحقه، وأن الخلافة الإسلامية قادمة، خلافة راشدة تحتضن جميع المسلمين في جميع أصقاع الأرض، على اختلاف ألوانهم ولغاتهم وأوطانهم وأجناسهم، تعيش آلامهم وأحلامهم، يجدون فيها الكنف الذي يلوذون به من أخطار الأعداء المحيطة بهم من كل حدب وصوب .. قال تعالى : ﴿ إِنَّا لَنَنصُرُ رُسُلَنَا وَالَّذِينَ آمَنُوا فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَيَوْمَ يَقُومُ الْأَشْهَادُ ﴾(غافر: ٥١)، وقال تعالى : ﴿وَلَيَنصُرَنَّ اللَّهُ مَن يَنصُرُهُ إِنَّ اللَّهَ لَقَوِيٌّ عَزِيزٌ﴾ (الحج: ٤٠) .

بالرغم من هذه النصوص الكثيرة(٣) والتي تؤكد أن المستقبل للإسلام، نجد أن بعض العاملين في مجال الدعوة لهذا الدين قد أخطأوا الفهم الشرعي الصحيح لنصوص الكتاب والسنة، فذهب بعضهم إلى أن الخلافة الإسلامية لن تكون إلا بظهور المهدي ،وأن الذي يكون بعد مرحلة الحكم الجبري التي نعيشها إنما هي خلافة المهدي عليه السلام .

من هؤلاء أمين محمد جمال الدين، صاحب كتاب " عمر أمة الإسلام وقرب ظهور المهدي عليه السلام " حيث قال : " إن هذه الخلافة الراشدة الأخيرة التي هي على منهاج

النبوة والتي ننتظرها هي خلافة المهدي عليه السلام ... فالذي يكون بعد مرحلة الحكم الجبري التي نعيشها إنما هي خلافة المهدي ..."(٤)

ومثله ذهب خالد عبد الواحد، في مقدمة كتابه " نهاية إسرائيل والولايات المتحدة الأمريكية " إذ قال : " أما حديث لا تقوم الساعة حتى تقاتلوا اليهود ، ويا مسلم يا عبد الله ، الذي غالبا ما نتدواله ، فهو يتحدث عن مسلمين حقيقيين ، لن يتوفروا في ظل هذه الأجواء على المدى القريب ، أو يتحدّث عن خلافة إسلامية ، ومما أعلمه أن الخلافة الإسلامية ، لن تكون إلا بظهور المهدي، وخلاف ذلك لم أجد في السنة النبوية ، من الأحاديث ما يشير إلى هذه الفترة ، فهي مغيبة تقريبا، إلا من حديث هنا، أو هناك "(٥)

ولا شك أن اعتقاد أن الخلافة لا تقوم إلا في زمن المهدي – عليه السلام – اعتقاد باطل وخطير يجعل المسلمين يتواكلون على أحاديث المهدي، ويتركون العمل للإسلام انتظاراً منهم لخروج المهدي – عليه السلام – متوهمين أن عودتها غير ممكنة قبل ظهوره

يقول الشيخ محمد ناصر الدين الألباني : " لا يجوز للمسلمين اليوم أن يتركوا العمل للإسلام وإقامة دولته على وجه الأرض ؛ انتظاراً منهم لخروج المهدي و نزول عيسى عليهما الصلاة والسلام ؛ يأساً منهم ؛ أو توهماً أن ذلك غير ممكن قبلهما ! فإن هذا توهم باطل ، ويأس عاطل فإن الله تعالى أو رسوله ﷺ لم يخبرا أن لا عودة للإسلام ولا سلطان له على وجه الأرض إلا في زمانهما ، فمن الجائز أن يتحقق ذلك قبلهما إذا أخذ المسلمون بالأسباب الموجبة لذلك لقوله تعالى: ﴿إِن تَنصُرُوا اللَّهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ﴾ (محمد:٧) دون ذلك الفهم الخاطئ " (٦).

ومن أجل بيان الحقيقة ، جاء هذا البحث ليثبت بالأدلة – القرآنية والنبوية والواقعية – إمكانيةعودة الخلافة الإسلامية قبل قيام الساعة ، بل وقبل ظهور المهدي عليه السلام ، ويرد على كل من يعتقد أن الخلافة بعد أفولها عام ١٩٢٤م لن تعود ولن تقوم لها قائمة .

خطة البحث :

يشتمل هذا البحث بعد هذه المُقدمة البسيطة على أربعة مباحث :

المبحث الأول : الخلافة : مفهومها وأهميتها.

المطلب الأول : تعريف الخلافة .

أولاً : الخلافة لغةً .

ثانياً : الخلافة اصطلاحاً .

المطلب الثاني : اسم الخليفة اختيار نبوي .

المطلب الثالث : أهمية الخلافة في حياة المسلمين .
المطلب الرابع : حال المسلمين بعد سقوط الخلافة.
المبحث الثاني : مراحل وأنواع الحكم كما يحدده النبي ﷺ :
١- مرحلة حكم النبوة .
٢- مرحلة الخلافة على منهاج النبوة .
٣- مرحلة الملك العاضّ أو العضوض .
٤- مرحلة الحكم الجبري .
٥- مرحلة الخلافة على منهاج النبوة .
المبحث الثالث : حكم العمل من أجل الخلافة الإسلامية :
المطلب الأول : وجوب العمل لإعادة الخلافة الإسلامية .
المطلب الثاني : الأدلة على وجوب إقامة الخليفة على المسلمين كافة.
أولاً : القرآن الكريم .
ثانياً : السنة النبوية .
ثالثاً : إجماع الصحابة .
رابعاً : المعقول .
المبحث الرابع : الأدلة على عودة الخلافة الراشدة :
أولاً : الأدلة القرآنية على عودة الخلافة.
ثانياً : الأدلة النبوية على عودة الخلافة .
ثالثاً : الأدلة الواقعية على عودة الخلافة .
الأول : الصحوة الإسلامية وآثارها في الحياة الإسلامية .
الثاني : انهيار المعسكر الشيوعي .
الثالث : اقتراب سقوط الحضارة الغربية وحتمية انهيارها .

هذا ونسأل الله تعالى أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم نافعاً لعبـاده المؤمنين، والحمد لله رب العالمين، وصلِّ اللهم على سيدنا ونبينا ومعلمنا وقائدنا محمد ﷺ وعلى آله وصحبه وسلم .

المبحث الأول

الخلافة : مفهومها وأهميتها.

المطلب الأول : تعريف الخلافة :

أولاً : الخلافة لغةً :

لو رجعنا إلى الأصل اللغوي لكلمة خليفة لوجدنا " أن الخليفة في الاستعمال اللغوي، هو مـن يقـوم مقـام الأصل الذي ذهب كما يقوم الخلف بعد السلف "(٧) والخليفة : السلطان الأعظم ويؤنث كالخليف، والجمع خلائف وخلفاء، وخَلَفَه خلافة : كان خليفته ويقي بعده .(٨) " واسـتخلف فلان من فلان : جعله مكانه ..وخلف فلان فلاناً إذا كان خليفته. يقال خلفه في قومه خلافة .

وفـي التنزيل العزيز قال تعالى : ﴿وَقَالَ مُوسَىٰ لِأَخِيهِ هَارُونَ اخْلُفْنِي فِي قَوْمِي﴾ (الأعراف: الآية ١٤٢) .

وخَلَفتَهُ أيضاً إذا جئت بعده، ويقال :خَلَفتُ فلاناً أخلفه تخليفاً واستخلفته أنا جعلته خليفتي ..واستخلفه : جعله خليفته "(٩) .

ثانياً : الخلافة اصطلاحاً :

قـال ابـن خلـدون : الخلافـة " هي حمل الكافة على مقتضى النظر الشرعي في مصـالحهم الأخـروية و الدنيوية الراجعة إليها إذ أحوال الدنيا ترجع كلها عند الشارع إلى اعتـبارها بمصـالح الآخرة فهي في الحقيقة خلافة عن صاحب الشرع في حراسة الدين و سياسة الدنيا به "(١٠).

يقول الإمام الراغب الأصفهاني في مفرداته :

" والخلافة النيابة عن الغير ، إما لغيبة المنوب عنه ، وإما لموته ، وإما لعجزه، وإما لتشريف المستخلف . وعلى هذا الوجه الأخير استخلف الله أولياءه في الأرض، قال تعالى : ﴿هُوَ الَّذِي جَعَلَكُمْ خَلَائِفَ فِي الْأَرْضِ﴾(فاطر : ٣٩) وقال : ﴿ وَيَسْتَخْلِفُ رَبِّي قَوْمًا غَيْرَكُمْ ﴾(١١) (هود : ٥٧).

ولـيس بالضروري للخلافة أن يكون المنوب عنه ميتاً أو غير موجود . فالإمام الراغب يقول : " خلف فلان فلاناً ، قام بالأمر عنه وإما بعده " (١٢)

وعرَّف د. صلاح الدين دبوسي الخليفة فقال: "هو الرئيس الأعلى للدولة الذي يلتزم بإقامة الدين وتدبير مصالح الناس اقتداءً برسول الله ﷺ (١٣).

فالخلافة هي التي يناط بها إقامة شرع الله عز وجل، وتحكيم كتابه، والقيام على شؤون المسلمين، وإصلاح أمرهم، وجهاد عدوهم.

ويطلق لفظ الخلافة ويراد به الإمامة ، وعليه درج استعمال الكلمتين لمعنى واحد .

فالإمامة لغة : مصدر من أمّ والإمام كل من ائتم به قوم كانوا على الصراط المستقيم أو كانوا ضالين، والجمع أئمة، وإمام كل شيء قيّمه والمصلح له، والقرآن إمام المسلمين .

أما معناها اصطلاحاً : يقول أقضى القضاة أبو الحسن الماوردي(١٤) : " الإمامة : موضوعة لخلافة النبوة في حراسة الدين وسياسة الدنيا "(١٥).

- أما إمام الحرمين أبو المعالي عبد الملك الجويني(١٦) فقد عرف الإمامة بأنها :" رياسة تامة، وزعامة عامة، تتعلق بالخاصة والعامة في مهمات الدين والدنيا مهمتها حفظ الحوزة، ورعاية الرعية، وإقامة الدعوة بالحجة والسيف وكف الحيف والخيف، والإنتصاف للمظلومين من الظالمين، واستيفاء الحقوق من الممتنعين وإيفاؤها على المستحقين "(١٧) .

- وقال التهانوي في كشافه - كشاف اصطلاحات الفنون - " الإمامة عند المتكلمين : هي خلافة الرسول عليه السلام في إقامة الدين وحفظ حوزة الإسلام بحيث يجب إتباعه على كافة الأمة والذي هو خليفته يسمى إماماً . وقولنا "يجب إتباعه "....إلخ يخرج من ينصبه الإمام من ناحية كالقاضي، ويخرج المجتهد أيضاً إذ لا يجب إتباعه على الأمة كافة بل على من قلده خاصة ويخرج الأمر بالمعروف أيضاً.

وهذا التعريف أولى من قولهم " الإمامة رياسة عامة في أمور الدين لشخص من الأشخاص "(١٨) .

مما سبق يتبين أن الخلافة في الاصطلاح الإسلامي تعني القيادة الإسلامية أو الإمامة ، ومن هنا يُعلم إن مصطلح الإمامة يرادف مصطلح الخلافة.

وممن يؤكد التماثل المعنوي بين الإمامة والخلافة العلامة ابن خلدون إذ يقول: " وإذ قد بينّا حقيقة هذا المنصب، وأنه نيابة عن صاحب الشريعة، في حفظ الدين وسياسة الدنيا به تسمى خلافة أو إمامة، والقائم به خليفة أو إمام" (١٩) .

ويذهب أبو الحسن الماوردي إلى نفس الرأي حين يُعَرف الإمامة بأنها خلافة النبوة في حراسة الدين وسياسة الدنيا(٢٠) .

ويفسر الشيخ أبو زهرة الترادف بين اللفظين بقوله: " إن المذاهب السياسية كلها تدور حول الخلافة، وهي الإمامة الكبرى، وسمّيت خلافة لأن الذي يتولاها، ويكون الحاكم الأعظم للمسلمين، يخلف النبيَّ في إدارة شؤونهم، وتسمّى الإمامة لأن الخليفة كان يسمى إماماً، ولأن طاعته واجبة، ولأن الناس كانوا يسيرون وراءه، كما يصلون وراء من يؤمهم في الصلاة "(٢١)

والملاحظ من التعاريف السابقة أن العلماء لم يفرقوا في الاستعمال بين لفظ إمام ولفظ خليفة وإنما استعملوا كلا اللفظين بمعنى واحد .

وعليه سوف لا نفرق في الاستعمال بين هذين اللفظين فنستخدم الخلافة بمعنى الإمامة والإمامة بمعنى الخلافة، وإن كنا نرى أن بين اللفظين عموم و خصوص فالإمامة تشمل ميادين أكثر من ميادين الخلافة .

ومما سبق أيضاً يستفاد " أن أصل وضع الإمامة كان خلافة عن النبي ﷺفي وظيفتين هامتين هما:

الوظيفة الأولى :

خلافة النبي ﷺ في حراسة الدين من التزييف والتغيير والتبديل فيه، فيذب عن حياض الشريعة والعقيدة، ويذود عن المسلمين ويدافع عن الديار الإسلامية .

الوظيفة الثانية :

خلافة النبي ﷺ في رعاية كل شؤون الحياة ، وهذه الوظيفة تشمل جميع المصالح الدنيوية، فيجب على الخليفة أن يسعى لتحقيق كل أمر دنيوي تحتاج إليه الرعية "(٢٢).

ويلاحظ أيضاً " أن جميع الفقهاء الذين تصدوا لتعريف الخلافة قدموا أمور الدين والعناية به وحفظه على أمور الدنيا بمعنى: جعل الثانية تابعة للأولى وبيان أن سياسة الدنيا يجب أن تكون بالدين و شرائعه و تعاليمه "(٢٣).

المطلب الثاني: اسم الخليفة اختيار نبوي :

تسمية صاحب الولاية الكبرى في المسلمين خليفة، اختيار نبوي اقتبسه الرسولﷺ من القرآن الكريم، في خطاب الله لداود عليه السلام، قال الله عز وجل: ﴿يَا دَاوُودُ إِنَّا جَعَلْنَاكَ خَلِيفَةً فِي الْأَرْضِ فَاحْكُم بَيْنَ النَّاسِ بِالْحَقِّ وَلَا تَتَّبِعِ الْهَوَىٰ فَيُضِلَّكَ عَن سَبِيلِ اللَّهِ إِنَّ الَّذِينَ يَضِلُّونَ عَن سَبِيلِ اللَّهِ لَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ بِمَا نَسُوا يَوْمَ الْحِسَابِ﴾ (سورة ص الآية :٢٦) .

وهذا الاقتباس النبوي نجده فيما رواه البخاري ومسلم عن أبي هريرة قال : قال رسول الله ﷺ " كَانَتْ بَنُو إِسْرَائِيلَ تَسُوسُهُمْ الْأَنْبِيَاءُ كُلَّمَا هَلَكَ نَبِيٌّ خَلَفَهُ نَبِيٌّ وَإِنَّهُ لَا نَبِيَّ بَعْدِي وَسَيَكُونُ خُلَفَاءُ "(٢٤)

وهذا الاختيار النبوي قد أخذ به المسلمون الأولون، فأطلقوا على أبي بكر وعمر وعثمان وعلي رضي الله عنهم اسم الخلفاء الراشدين .

ولما تولى أبو بكر رضي الله عنه قال بعض المسلمين له : يا خليفة الله : فقال لهم : لست خليفة الله ولكني خليفة رسول الله ﷺحسبي ذلك(٢٥) .

ولا يعرف على وجه الدقة الوقت الذي أطلق المسلمون على أبي بكر لقب خليفة " وأما تسميته خليفة فلكونه يخلف النبي في أمته فيقال خليفة بإطلاق وخليفة رسول الله."(٢٦)

وقد اختلف العلماء في تسمية الخليفة ب" خليفة الله " .

فقد قيل : يجوز لقيامه بحقوقه في خلقه، ولقوله تعالى ﴿وَهُوَ الَّذِي جَعَلَكُمْ خَلَائِفَ الْأَرْضِ وَرَفَعَ بَعْضَكُمْ فَوْقَ بَعْضٍ دَرَجَاتٍ﴾ (الأنعام: من الآية١٦٥)

وقيل لا يجوز لأنه إنما يستخلف من يغيب أو يموت والله تعالى لا يغيب ولا يموت، وقيل لأبي بكر : يا خليفة الله، فقال: لست خليفة الله ولكني خليفة رسول الله ﷺ "

وعليه فإن " خليفة الله أو خليفة رسول الله سواء في المعنى المراد منهما وهو أن من يقوم على الجماعة الإسلامية ويدير شؤونها وينظم أمورها هو ذو سلطان عامل في حياة الجماعة من وراء سلطان الله الخفي الذي لا يُرى أو سلطان النبي الذي كان له في حياته ثم ارتفع بموته "(٢٧).

المطلب الثالث : أهمية الخلافة في حياة المسلمين :

تظهر أهمية الخلافة في حياة المسلمين إذا علمنا أنه لا قيام للدين وأحكامه على الوجه الأكمل إلا بها، ولا أمن ولا أمان للمسلمين ولديارهم من أعدائهم إلا بها، ولا رادع للظالمين وقاطعي الطريق إلا بها، لذا فقد أُثر عن النبي ﷺ أنه قال: " إن الله ليزع ــ أي ليردع ــ بالسلطان ما لا يزع بالقرآن "(٢٨) . فالقرآن الكريم لا بد له من قوة وسلطان يحميه ويفرضه على الناس، ويرعاه ويتعاهد أحكامه وشرائعه .. فالقرآن وسيف السلطان يسيران جنباً إلى جنب يؤيد بعضهما البعض، وأيهما يتخلف عن الآخر فإن مسيرة الإسلام ــ لا محالة ــ سيعتريها الضعف والنكبات والانتكاسات.

قال ﷺ : " إنما الإمام جُنَّةٌ يُقَاتَلُ من ورائه، ويُتقى به "(٢٩).

وعن أبي بكرة قال سمعت رسول الله ﷺ يقول:" السلطان ظل الله في الأرض فمن أكرمه أكرمه الله، ومن أهانه أهانه الله "(٣٠)

فالسلطان المسلم العادل ظل الله في الأرض؛ والخلافة، والسلطان، والدولة وغير ذلك من معاني الشوكة والقوة كلها تدخل كوسائل مباشرة وهامة لتطبيق أحكام الله تعالى وشرائعه في الأرض، وبه تُحفظ حرمات الدين، وتعلو راياته .

ولا شك أن الغاية الجوهرية من قيام الدولة الإسلامية هي إيجاد الجهاز السياسي الذي يحقق وحدة الأمة الإسلامية وتعاون أفرادها، ويتابع تطبيق أحكام الإسلام وتنفيذها، ومراقبة سيرها التطبيقي في شتى مجالات الحياة وهذا لا يتم إلا بنصب الخليفة أو الإمام .

المطلب الرابع : حال المسلمين بعد سقوط الخلافة :

أرسى رسول الله ﷺ دعائم دولة الإسلام في المدينة المنورة، واتسعت رقعة الدولة فأصبحت أعظم دولة عرفها التاريخ، حيث أقيمت على أسس ربانية عظيمة شهد لها القاصي والداني، وازدادت عظمةً بدخول كثير من الناس في دين الله أفواجاً وتمسكهم بمنهج رسول الله ﷺ وسير الخلفاء الراشدين المهديين على النهج النبوي في سياستهم لأمور الدولة، فكانت الخلافة الراشدة أعظم فترات التاريخ إشراقاً بعد العهد النبوي، ثم جاءت دولة " بني أمية " ثم " بني العباس " ثم " بني أيوب " وأخيراً دولة بني عثمان أو ما يسمى بالدولة العثمانية وغيرها ممن حكم بالإسلام وتحت راية القرآن وسنة رسول الله ﷺ

ومن المعلوم أن المسلمين في جميع الأوقات في هذه الدول على مر التاريخ قد مارسوا السياسة الشرعية حسب مفاهيمهم واجتهاداتهم وكل ذلك في إطار التحاكم إلى شرع الله فكان القرآن الكريم والسنة النبوية مرجعاً لهم، وحاكماً على الحاكم والمحكوم، وهادياً للجميع في التعامل مع بعضهم البعض من جهة ومع الآخرين من غير المسلمين في أرض الإسلام والسلام، وأرض الكفر والحرب التزاماً لأمر الله سبحانه وتعالى : ﴿فَلَا وَرَبِّكَ لَا يُؤْمِنُونَ حَتَّىٰ يُحَكِّمُوكَ فِيمَا شَجَرَ بَيْنَهُمْ ثُمَّ لَا يَجِدُوا فِي أَنفُسِهِمْ حَرَجًا مِّمَّا قَضَيْتَ وَيُسَلِّمُوا تَسْلِيمًا﴾(النساء:٦٥)، وقوله تعالى : ﴿وَمَا كَانَ لِمُؤْمِنٍ وَلَا مُؤْمِنَةٍ إِذَا قَضَى اللَّهُ وَرَسُولُهُ أَمْرًا أَن يَكُونَ لَهُمُ الْخِيَرَةُ مِنْ أَمْرِهِمْ وَمَن يَعْصِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ فَقَدْ ضَلَّ ضَلَالًا مُّبِينًا﴾(الأحزاب:٣٦) .

ولم يطب الأمر لأعداء الإسلام في كل مرحلة من مراحل التاريخ بل كانوا يتربصون بالإسلام والمسلمين الدوائر وينتظرون لحظة الضعف التي ينقضون فيها عليهم من أجل إضعافهم وتمزيقهم وهزيمتهم بعد أن أيقنوا أن قوة المسلمين تكمن في تمسكهم بمنهج الله وسيرهم على خطى رسول الله ﷺ في إرساء دعائم دولتهم وفي سياستهم الشرعية .

فكانت - كما يعلم الجميع - المؤامرة الأولى على الإسلام والدولة الإسلامية في عهد الخليفة الثالث عثمان بن عفان رضي الله عنه، والفتنة التي أدت إلى مقتل الخليفة عثمان بن عفان، وبذر الخلاف بين المسلمين في ذلك الوقت وما نتج عنها من قتال بين الصحابة أنفسهم في " معركة الجمل " و "معركة صفين " .. ولكن الله سلَّم فعادت اللُّحمة للمسلمين فيما بعد ..

وقد مر تاريخ الخلافة الإسلامية بكثير من المؤامرات كان آخرها المؤامرة على الخلافة العثمانية، ومن ثم إسقاطها عام ١٣٢٥هـ / ١٩٢٤م بعد سقوط آخر سلاطين بني عثمان

ومن المعلوم أن الخلافة استمرت حتى دولتهم نحو ثلاثة عشر قرناً من الزمان، وقد مرت مأساة إسقاط الخلافة الإسلامية بثلاث مراحل(٣١) :

الأولـى : وكانـت معاصـرة لفـترة الغزو الإسلامي التي صاحبت فتح الأندلس، ثم فتح القسطنطينية والتي نتج عنها اجتماعات للساسة الأوربيين لبحث " المسألة الشرقية " وتعني محاولة الوصول إلى حل لوقف المد الإسلامي على قلب أوروبا .

الثانية : فترة انحسار الفتح الإسلامي الذي أجراه الأوربيون " للمسألة الشرقية " الذي اتجه نحـو تقطـيع أوصـال دولة الخلافة وإضعافها وبالفعل بدأ التطبق باحتلال أراضي تابعـة للدولـة العثمانـية، وإشاعة الإنحلال والغزو العقدي والاجتماعي والفكري وإشـاعة العصـبية القومية داخل الدولة وغير ذلك من الضغط الذي مورس عليها من قبل الغرب الصليبي .

الثالـثة : فترة الإجهاز على دولة الخلافة : وقد تم ذلك بإعداد شخصية خاصة لهذا الغرض يقـوم بهذه المهمة، بحيث يكون مقبولاً لدى الجمهور، وأيضاً يكون قادراً على تنفيذ هذه المهمة الصعبة ..

وقد سبق هذه الفترة احتلال أجزاء من تركيا بعد استدراجها إلى الحرب العالمية الأولى حلـيفة لألمانيا، كما سبق التخطيط الدقيق للإجهاز على " الرجل المريض " أي دولة الخلافة الضعيفة، لتوزيع أسلابه وأملاكه ..

وكـان نتيجة ذلك أن أعلن الرجل الذي أعدوه لمثل هذا اليوم " مصطفى كمال أتاتورك " عـن إلغاء الخلافة الإسلامية بالتنسيق الكامل مع أداء الأمة، بحيث يتحقق قول الغزاة " بأن يقطع الشجرة أحد أعضائها " .

وبعد الإجهاز على الخلافة الإسلامية التي كانت بمثابة الصاعقة على الأمة بحيث قطعت أوصالها وأجهزت على مصدر القوة لدى الأمة وقضت على آخر حصنٍ من حصونها بحيث استباح الأعداء بيضة الأمة، وسيطروا على ثرواتها وخيراتها، وغزو عقول أبنائها وبناتها ... فقـد قام القهر السياسي بداية في داخل تركيا متمثلاً في حملات القمع الدموي، كما قام قهـر الاحتلال العسكري في سائر البلاد الإسلامية، وبخاصة في مصر والهند وغيرهما من بلاد المسلمين، وسُلبت فلسطين أرض النبوات من يد الأمة وأصبحت جرح الأمة النازف .. وكـان ذلـك نتيجة طبيعة لإلغاء الخلافة الإسلامية بحيث ظهر وعد بلفور عام ١٩١٧م إلى حـيِّز الوجـود والتطبيق، واشتُرط على تركيا لاستقلالها عدة شروط، وهي شروط كيرزون الأربعة(٣٢):

١- قطع كل صلة بالإسلام .
٢- إلغاء الخلافة الإسلامية .
٣- إخراج أنصار الخلافة .
٤- اتخاذ دستور علماني .

وقد استمرت الحرب على فكرة الخلافة ومن يعتنق إعادتها حتى اليوم، وتعرضت الجماعات الإسلامية التي تدعو إلى الخلافة للإبادة على أيدي الحكام العسكريين للبلاد الإسلامية، ومن جاء لحكم البلاد الإسلامية بعدهم حتى من أبناء الأمة.

كما قام عدد كبير من أبناء العرب والمسلمين ممن يطلقون على أنفسهم بالمفكرين "أصحاب الفكر المشبوه" بمحاربة فكرة الخلافة، ونقل فكرة فصل الدين عن الدولة رغم تعارضها مع الفكر الإسلامي العظيم، ومع تاريخ الأمة الناصع[٣٣] .

وساهم هؤلاء مع الحكام الذين ورثوا الاستعمار في بلادهم في إبعاد فكرة الخلافة ومحاربتها، بل إبعاد الدين عن سائر شؤون الحياة تطبيقاً للعلمانية في بلادهم، وذهب كثير من حكام المسلمين إلى تقليد " مصطفى كمال " في أسلوبه ومنهجه المبرمج في الحرب على الإسلام وعلى كل من يدعو إلى تطبيق الشريعة الإسلامية على الحياة، كما قاموا بفصل القضاء الشرعي عن القضاء المدني وتطبيق القوانين الوضعية الكافرة .

كل ذلك كان بعد تقسيم بلاد المسلمين إلى أقاليم جغرافية متعددة حسب مصالح الاستعمار، وتَحُول مقدرات المسلمين وأموالهم وثرواتهم نهباً للمستعمر الذي استغلها أسوأ استغلال واستذل المسلمين أعظم الذل، كما يحصل اليوم في فلسطين والعراق وأفغانستان بشكل مباشر، وغيرها من بلاد الإسلام بشكل غير مباشر .

ومعلوم أن المسلمين في كل مكان جاهدوا لتغيير هذه الأوضاع، وثاروا على الاستعمار والكفار في كل مكان إلى أن تحقق الاستقلال السياسي لكثير من بلاد المسلمين، ولكن الاستعمار لم يخرج من تلك البلاد إلا بعد أن ترك واقعاً مغايراً للدين والشرع يصعب تغييره إلا بجهاد طويل فقد أثَّر على جميع مناحي الحياة ووضع حراساً عليها؛ فقد وضعوا النظم والقوانين الوضعية الغربية وأوجدوا الأجيال التي رُبيت وفق الثقافة والمنهج الغربي من أجل الدفاع عن هذا الموروث الخبيث .

كما أوجدوا الحكومات التي صُنعت على عين المستعمر وفق تربيته ومناهجه وميوله، وأصبحت مصالح الاستعمار مرتبطة ببقاء هذه الحكومات، فأي تغيير أو تطبيق للشريعة يُعتبر تهديداً مباشراً للعدو ولمصالحه الخاصة .

كما خطط المستعمر لعشرات السنين من بعده بحيث يبعد المسلمين عن مناهجهم الدينية، فقد عمل على تأصيل احتلاله، وتنفيذ مآربه بحيث يستحيل على المسلمين العودة إلى مناهجهم من جديد، ووضع عقبات من الصعب إزاحتها لتكون حائلاً بين المسلمين والعودة إلى دينهم، قام بفصل التعليم المدني عن التعليم الديني وحاصر التعليم الديني من الداخل والخارج، ليتخرج أبناء المسلمين لا يفقهون في دينهم شيئاً، هذا بالإضافة إلى المناهج التعليمية التي وضعوها لتخدم أغراضهم.

كما استبدل التشريع الإسلامي والقوانين الإسلامية بدساتير وقوانين وضعية منقولة من دساتيره، وذلك بعد فصل القضاء الشرعي عن القضاء المدني – كما أشرنا سابقاً – ، ورسخ مهمة التشريع لسلطة الحاكم الفرد أو الحزب الحاكم، أو المجالس النيابية ولم تقيد سلطة التشريع بكتاب ولا سنة أو بمصادر التشريع الإسلامية وقد توضع فقرة في الدستور – من باب ذر الرماد في العيون – أن الشريعة الإسلامية مصدر من مصادر التشريع كما حصل أخيراً في العراق .

كما وضع المستعمر نظاماً اقتصادياً يقوم على أسس رأسمالية يبيح الربا، ويسيء توزيع الثروة، ويقسم الناس إلى طبقات متفاوتة، أو نظاماً اشتراكياً يحرم الفرد من أهم حرياته وغاياته، ويهدم الحافز، ويهدر الطاقات، بل يقتل الإبداع عند الفرد والجماعات

كل هذا وغيره كان نتاج الاستعمار وما قام به من تغيير لأحوال المسلمين وإبعادهم عن دينهم وعقيدتهم بغية الإبقاء عليهم تحت السيطرة.

هذا هو الواقع الذي آل إليه حال الأمة بعد سقوط الخلافة، وقد نشأ تبعاً لذلك التفكير في كيفية العمل السياسي والدعوة إلى الله في مثل هذه الأوضاع الصعبة، فضلاً عن صعوبة تغيير مجمل الأفكار التي اقتحمت واقع المسلمين – نتيجة لهذا الواقع – ولا بد من إزالتها قبل ممارسة الدعوة من أجل النجاح وغرس القيم والمبادئ الأصيلة كما وردت من النبع الصافي .

المبحث الثاني

مراحل وأنواع الحكم كما يحدده النبي ﷺ

يذكر لنا الرسول ﷺ في الحديث الصحيح المراحل التي ستمرّ بها الأمة الإسلامية، ويربط كل مرحلة بنوع الحكم الذي يحكمها، ويفرق عليه الصلاة والسلام بين الحكم الذي على منهاج النبوة وبين الحكم الذي فيه الظلم والانحراف وما تجبر الأمة على قبوله ، وذلك بأسلوب واضح ومتميز كما في الحديث الصحيح الذي رواه الإمام أحمد عن حذيفة بن

اليمان رضي الله عنه قال: قال رسول الله ﷺ: " تكونُ النُّبُوَّةُ فيكُم ما شاءَ اللَّهُ أنْ تَكونَ، ثُمَّ يَـرفَعُها اللَّهُ إذا شاء أنْ يَرفَعها، ثُمَّ تَكونُ خِلافَةٌ على مِنهاجِ النُّبوَّة، فَتَكونُ ما شاءَ اللَّهُ أنْ يكـونَ، ثُـمَّ يَـرفَعُها اللَّهُ إذا شاء أنْ يَرفَعَها، ثُمَّ تَكونُ مُلْكاً عاضّاً، فَتَكونُ ما شاءَ اللَّهُ أنْ تَكـونُ، ثُـمَّ يَـرفَعُها اللَّهُ إذا شاء أنْ يَرفَعها، ثُمَّ تَكونُ مُلْكاً جَبْرِيّاً، فَتَكونُ ما شاءَ اللَّهُ أن تَكونَ، ثُمَّ يَرفَعُها إذا شاءَ أنْ يَرفَعَها، ثُمَّ تَكونُ خِلافَةٌ على مِنهاجِ النُّبوَّةِ. ثُمَّ سَكَتَ ".(٣٤)

قـال الهيثمي : رواه أحمد والبزار والطبراني في الأوسط ورجاله ثقات [٣٥] ويبعد حمـل الحديـث علـى عمر بن عبد العزيز لعدم وجود العضوض والجبرية بصورتها التامة قبله، وللجبرية والعضوض التي طرأت على الأمة بعده [٣٦] .

فهـذا الحديـث يبين أن الدولة المسلمة ستتعاقب عليها الأنظمة العادلة والجائرة، العضوض والجبرية ، وأن الخلافة التي تسير على منهاج النبوة لابد آتية[٣٧] .

ويُعد هذا الحديث من دلائل النبوة وصدق نبوءته صلى الله عليه وآله وسلم، فقد كانت نـبوته صلى الله عليه وآله وسلم . ثم الخلفاء الراشدين. بدءاً من أبي بكر رضي الله عنه وخـتاماً بعلي رضي الله عنه. وتبع ذلك حكم بني أمية المتوارث وهو الملك العضوض حتى نهايـة حكـم العثمانيين سنة ١٩٢٤م وهو خير وأنظف من حكم ما بعده من الجمهوريات والتي هي حكم جبري غير منتخب، ومظهره تلك الانقلابات الكثيرة التي توصل أصحابها إلى الحكـم بدون رأي الأمة، وغصباً عن إرادة الشعب، دكتاتوريات بدأها " أتاتورك" في تركيا، وتتابعت في كل مكان،. ونحن نعايشها بآثامها وحقدها ضد الإسلام والمسلمين .

والذي يبدو من الواقع أن الملك العاض قد انتهى بانتهاء السلطنة العثمانية، والآن جـاء دور الملـك الجبري، فالمسلمون اليوم يعيشون مرحلة الجبرية، التي تبدو بوضوح، والتـي ستليها المرحلة الخامسة والأخيرة، التي تمثل الخلافة على منهاج النبوة. ولن تفلح الجهود التي يبذلها أعداء الإسلام في الشرق والغرب، للحؤول بين المسلمين وخلافة النبوة، ومـا المعـاهدات التـي تقيد أنظمة السوء في الديار الإسلامية مع العدو، والضغوط التي تمارسـها-فـي ظل النظام العالمي الجائر الجديد – إلا محاولات يائسة لتحصين ذلك العدو، وإطالة أمده قدر المستطاع ، فالصراع لا يزال قائماً على أشده، والحرب سجال[٣٨].

ولكن دلائل اليقظة الإسلامية تبشر بأن ذلك لن يطول أبداً، وسيأتي اليوم الذي ستكون فيه الخلافـة علـى منهاج النبوة، والحياة العامة على سنن الإسلام . ولعل ذلك يكون قريباً إن شاء الله .

فتباشـير فجر الإسلام وعودة شمسه المشرقة قد لاحت بخلافةٍ على منهاج النبوة تستأصل شأفة اليهود من على وجه الأرض ليغمر السلام وتعلو راية الإسلام.
وإننـا متفائلون أن هذا كله سيحقق قريباً بعونه تعالى وعلى أيدي الشباب، وعزائم الرجال، وجهاد العلماء، وبذل الأغنياء ..وإن غداً لناظره لقريب[٣٩] .

وفي هذا الحديث يقسم الرسول ﷺ تاريخ هذه الأمّة إلى المراحل التالية:
١- مرحلة حكم النبوة : وهي قوله ﷺ " تكونُ النُّبُوَّةُ فيكُم ما شاءَ اللَّهُ أنْ تَكونَ، ثُمَّ يَرْفَعُهَا اللَّـهُ إذا شـاء أنْ يَرْفَعَها " وكانت في حياته ورفعت بموته ﷺ ، واستمرت ثلاثة وعشرون عاماً.
٢- مرحلة الخلافة على منهاج النبوة: وهي قوله ﷺ : " ثُمَّ تَكونُ خِلافَةٌ علَى مِنهاجِ النُّبوَّةِ، فَـتَكونُ مـا شـاءَ اللَّـهُ أنْ يَكونَ، ثُمَّ يَرْفَعُها اللَّهُ إذا شاء أنْ يَرْفَعَها " وهي حكم الخلفاء الراشـدين، وكانت من بداية استخلاف أبي بكر رضوان الله عليه وحتى مقتل علي بن أبي طالـب رضي الله عنه، ومن العلماء من أدخل فترة إمارة الحسن بن علي رضي الله عنهما سـبط رسـول الله ﷺ فـيها. فهذه ثلاثون سنة كما نصّ بذلك الحديث الصحيح بأن الخلافة ثلاثون سنة ثم تكون بعها ملكاً عضوضاً.
٣- مـرحلة الملك العاضّ أو العضوض : وهي قوله ﷺ : " ثُمَّ تَكونُ مُلْكاً عاضّاً، فَتَكونُ ما شاءَ اللَّهُ أنْ تَكونُ " وهو الحكم الذي فيه ظلم، وإن تفاوتت نسبة الظلم من حكم لآخر، وهي مـرحلة مـا بعد إمارة الحسن بن علي، ويدخل فيه حكم بني أمية وبني العباس والمماليك والعثمانييـن الأتـراك وغـيرهم، وحتى سقوط السلطنة العثمانية في مطلع القرن العشرين الميلادي. وهذا الحكم يشمل كل الدول التي تعاقبت على العالم الإسلامي بكافة مراحل تاريخه خلال هذه الفترة، ويُستثنى من ذلك حكم من كانت خلافته مشابهة للخلفاء الراشدين كخلافة عـبد الله بن الزبير وعمر بن عبد العزيز رضي الله عنهما، فَهُما قد عُدَّا من الخلفاء الذين يلون أمر هذه الأمة على منهاج النبوة.
٤- مـرحلة الحكم الجبري: وهي قوله ﷺ : " ثُمَّ تَكونُ مُلْكاً جَبْرِيّاً، فَتَكونُ ما شاءَ اللَّهُ أن تَكـونَ " والتـي بدأت منذ سقوط الدولة العثمانية إلى عصرنا الحاضر، فنسأل الله تعالى أن ينهيها قريباً بمَنّه وفضله.

والحكـم الجبري هذا يحوي كل أنظمة الحكم التي قامت في العالم الإسلامي، سواء أكانـت حكمـاً ملكياً أو وراثياً أو حِزبياً أو حكم الكفار للمسلمين، كما حصل عقيب الحرب

العالمـية الأولى، أو جمهورياً أو ديموقراطياً أو غيرها من أنواع الحكم التي تنازع الله عز وجل أحقية الحاكمية والتشريع.

وهـذا لا يعنـي خلو المرحلتين الأخيرتين من تداخل الخلافة الصحيحة، فالغالب على الأزمان والملك الجبري، ولا يمنع هذا من وجود استثناء بوجود خلافة صحيحة.

ويعنـي هـذا أن الخلافـة الإسلامية وجدت مرات عديدة ، ولا يوجد ما يمنع تكرار وجودها مرة أخرى إن أخذ المسلمون بأسباب النصر .

٥- مرحلة الخلافة على منهاج النبوة: وهي قوله ﷺ : " ثُمَّ تَكونُ خِلافَةٌ على مِنهاجِ النُّبوَّةِ. ثُمَّ سَكَتَ " .

وهـي مرحلة لابد لها من عمل وتحضير وتضحية في سبيل الله تعالى، ونشر العلم واتباع للكتاب والسنة ومنهج السلف الصالح، لأنه لا يصلح آخر هذه الأمة إلاّ بما صلح به أولها. وسـيكون الدين في بدايتها غريباً، غربته يوم بدأ في مكة بين أسيادها وعبيدها، بين قويّها وضـعيفها، وبين رجالها ونسائها وصغارها وكبارها. ومصدر هذه المرحلة هم غرباء هذا الدين في هذا الزمان، الذين يحملونه عن وعي وإدراك وفهم وتطبيق، ويتحملون في سبيله أشـد المصـائب والابـتلاءات ثابتين على وصية رسول الله ﷺ عندما قالَ: " فَعَلَيْكُم بِسُنَّتي وَسُنَّةِ الخُلَفاءِ الرَّاشِدينَ المَهْدِيين، عَضّوا عَلَيْها بالنَّواجِذِ، وإيّاكُم وَمُحْدَثاتِ الأُمورِ، فَإنَّ كُلَّ مُحدَثَةٍ بِدْعَةٌ، وكُلَّ بِدْعَةٍ ضَلالَةٌ "(٤٠) .

وهؤلاء الغرباء هم الذين يصلحون ما أفسد الناس من سنته ﷺ من بعده كما أخبر الصادق المصـدوق، وهم الذين يقاتلون في سبيل الله، ظاهرين على عدوهم وعلى من خالفهم ومن خذلهم، لا يضرهم ذلك حتى يأتيَ أمر الله وهم كذلك، فنسأل الله تبارك وتعالى أن يثبتنا على طريق نبيه الكريم ﷺ ومنهج صحابته رضوان الله عليهم ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

مما سبق نستنتج إمكانيةعودة الخلافة الإسلامية، وعليه يجب علينا أن لا ندع العمل، ولا نركـن إلـى أن الخلافة لن تكون إلا بمقدمِ المهدي عليه السلام، فالمطلوب من المسلم العمل لإعادة الخلافة الإسلامية، وإعزاز دين الله، بغض النظر عن ربط ذلك بشخص معين، فالأمر لا يعلم وقته إلا الله تعالى .

المبحث الثالث

حكم العمل من أجل الخلافة الإسلامية

المطلب الأول : وجوب العمل لإعادة الخلافة الإسلامية :

إن إقامـــة حكـــم الله تبارك وتعالى في الأرض وإقامة خلافة راشدة على منهاج النبوة واجــب شرعي في أعناق المسلمين جَمَيعاً، وكل تارك للسعي لذلك بكل ما أوتي من قوة هو آثم عند الله تبارك وتعالى، إلا إذا كان من أهل الأعذار، وهذا أمر لا خلاف عليه بين علماء الإسلام.

والواجــب هــنا يطــال جميع من يستطيع أن يبذل جهداً من أجل هذا الهدف العام الكبير وبحسب استطاعته، كما أن الإثم يطال جميع من يملك المقدرة على بذل شيء ثم هو يقصر فــي بذل ما يقدر عليه، والإثم يلحق بصاحبه على قدر ما يبدر منه من تقصير وتفريط، لأن مدار التكليف قائم على المقدرة والاستطاعة .

وقــد نقــل الإجمـــاع على هذا الأمر أئمة وعلماء وفقهاء كبار من أمثال إمام الحرمين الجويني رحمه الله في كتابه غياث الأمم(٤١) وابن خلدون في مقدمته المشهورة(٤٢).

ولقــد أجهد علماء الإسلام أنفسهم في بحث حكم تنصيب خليفة للمسلمين، والرأي الراجح عندهم وهو مذهب أهل السنة والجماعة أن تنصيب الإمام واجب شرعاً على الأمة، وتعتــبر الأمة كلها آثمة إذا لم تقم بهذا الواجب، ولا يرتفع عنها هذا الإثم إلا بالقيام بالعمل لإيجاد خليفة أو إمام ومبايعته وتنصيبه .

قال إمام الحرمين أبو المعالي الجويني : " فنصب الإمام عند الإمكان واجب ... فإذا تقرر وجوب نصب الإمام، فالذي صار إليه جماهير الأئمة أن وجوب النصب مستفاد من الشرع المنقول غير متلقى من قضايا العقول "(٤٣) .

وقـــال العلامـــة ابـــن خلدون : " إن نصب الإمام واجب قد عُرِفَ وجوبه في الشرع بإجماع الصــحابة والتابعين، لأن أصحاب رسول الله ﷺ عند وفاته بادروا إلى بيعة أبي بكر رضي الله عــنه وتســليم النظر إليه في أمورهم وكذا في كل عصر من بعد ذلك ولم تترك الناس فوضى في عصر من الأعصار واستقر ذلك إجماعاً دالاً على وجوب نصب الإمام"(٤٤)

وقال النووي في شرحه على صحيح مسلم : " أجمعوا على أنه يجب على المسلمين نصب خليفة "(٤٥)

وقال الماوردي في الأحكام السلطانية : " الإمامة موضوعة لخلافة النبوة في حراسة الدين وسياسة الدنيا، وعقدها لمن يقوم بها في الأمة واجب بالإجماع "(٤٦) .

وقال الهيثمي في الصواعق المحرقة : " اعلم أن الصحابة رضوان الله عليهم أجمعوا على أن نصب الإمام بعد انقراض زمن النبوة واجب، بل جعلوه أهم الواجبات حيث اشتغلوا به عن دفن رسول الله . ﷺ "(٤٧) .

وفي قوله تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً﴾ (البقرة: ٣٠). قال القرطبي في التفسير: " هذه الآية أصل في نصب إمام وخليفة يُسمع له ويُطاع؛ لتجتمع به الكلمة، وتنفذ به أحكام الخليفة، ولا خلاف في وجوب ذلك بين الأمة ولا بين الأئمة، إلا ما روي عن الأصم – المعتزلي – وهو عن الشريعة أصم "(٤٨) .

أما الإمام عبد القاهر بن طاهر البغدادي فيقول: " اختلفوا في وجوب الإمامة وفي وجوب طلب الإمام ونصبه : فقال الجمهور أصحابنا من المتكلمين الفقهاء مع الشيعة والخوارج وأكثر المعتزلة بوجوب الإمامة وأنها فرض واجب إقامته وواجب إتباع المنصوب له وأنه لابد للمسلمين من إمام ينفذ أحكامهم ويقيم حدودهم ويغزي جيوشهم ويزج الأيامي ويقسم الفيء بينهم " .

ويذكر البغدادي المخالفين لهذا الرأي قائلاً : " وخالفهم شرذمة من القدرية كأبي بكر الأصم وهشام الفوطي، فإن الأصم زعم أن الناس لو كفوا عن التظالم لاستغنوا عن الإمام، وزعم هشام أن الأمة إذا اجتمعت كلمتها على الحق احتاجت حينئذ إلى الإمام وأما إذا عصت وفجرت وقتلت الإمام لم يجب حينئذ على أهل الحق منهم إقامة إمام "(٤٩) .

والحقيقة إن هذا الرأي من قلب الموازين والشطط البعيد عن الحق فكيف يكون إن اجتمعت كلمة الأمة احتاجت إلى الإمام، أما إذا عصت وفجرت وقتلت فحينئذ لا يجب نصب الإمام، إن هذا من العجب والبعد عن الحق والصواب .

قال الإمام أحمد رضي الله عنه في رواية محمد بن عوف بن سفيان الحمصي : " الفتنة إذا لم يكن إمام يقوم بأمر الناس "(٥٠)

قلت: وأي فتنة يعيشها المسلمون – في هذا الزمان – في دينهم ومعاشهم أعظم مما هم عليه من هذا الضياع، والذل، والهوان ..؟ !

وأي ضريبة هذه التي يدفعونها ثمناً باهظاً في دينهم وعرضهم، ومالهم وكرامتهم وعزتهم، وجميع ما يملكون .. بسبب غياب دولة الإسلام التي ترعاهم وترعى شؤونهم؟ !

أرخص دم يسفك على وجه الأرض – في هذا الزمان – هو دم المسلم، وأرخص عرض تنتهك حرماته على وجه الأرض هو عرض المسلم، فكل له بواكيه ومن يدافع عنه إلا المسلم فلا بواكي له ولا مدافع عنه في عصبة الأمم .. كلٌّ له دولته التي ينتمي إليها ويركن، إلا المسلم فلا يحق له أن تكون له دولة يركن إليها ويأوي .. كل ذلك بسبب غياب الإمام العام – كما يقول الإمام أحمد – الذي يقوم بأمر المسلمين ويدافع عنهم !

لذلك فالعدو الكافر كان ولا يزال يعمل على تعميق الخلاف والفرقة بين المسلمين ليصدهم عن قيام مشروعهم الإسلامي العام الذي ينهض بهم إلى مستوى الوجود والريادة .

المطلب الثاني : الأدلة على وجوب إقامة الخليفة على المسلمين كافة :

تأمر الشريعة الإسلامية بإقامة دولة وأدلة ذلك كثيرة ، منها :

١- ورود مبادئ كثيرة تتعلق بموضوع الدولة ونظامها وشؤونها، مثل : مبدأ الشورى في الحكم ومسئولية الحاكم وحقوقه وواجباته ، وهذه النصوص المتعلقة بشؤون الحكم واجبة التطبيق والتنفيذ، لأن الوحي ما نزل بها لتقرأ وتنبذ ، ولكن لتقرأ وتنفذ ، قال تعالى : ﴿ وَأَمْرُهُمْ شُورَىٰ بَيْنَهُمْ ﴾ (الشورى:٣٨) وقال تعالى: ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ مِنْكُمْ ﴾(النساء:٥٩) وقال تعالى: ﴿ وَإِذَا حَكَمْتُمْ بَيْنَ النَّاسِ أَنْ تَحْكُمُوا بِالْعَدْلِ ﴾ (النساء:٥٨) .

٢- أن في الشريعة الإسلامية مجموعة من الأحكام لا يمكن تنفيذها من غير دولة ، مثل أحكام العقوبات، كالقصاص والسرقة ومعاقبة الذين يسعون في الأرض فساداً ، وتضمن القرآن كذلك أحكاماً مالية تتعلق بالنفقة الواجبة بين الأقارب وقسمة الميراث وجمع الزكاة وتوزيعها على أصحابها ، ولا يتصور أن تكون هذه الأحكام ملزمة من تجب عليهم ، إلا إذا كان ثمة سلطة تلزمهم جبراً إذا امتنعوا من أداء ما عليهم من حقوق واجبة(٥١) .

٣- الجهاد والأمر بقتال المشركين والمرتدين والمعتدين على حرمات الإسلام والمسلمين والدفاع عن حياض الأمة، وهذا غير متصور إنجازه بشكله الناجح بدون دولة الإسلام التي تُعِد العدة وتجهز المجاهدين وتدعمهم وتجني ثمار هذا الجهاد .

ولا يتصور دولة بدون إمام عام يجمعهم على الحق، وقد دلَّ على وجوب إقامة الخليفة على المسلمين كافة: الكتاب والسنة وإجماع الصحابة والعقل.

أولاً : القرآن الكريم :

أما القرآن الكريم ، فإن الله تعالى أمر الرسول ﷺ أن يحكم بين المسلمين بما أنزل الله، وكان أمره له بشكل جازم.

١- قال تعالى مخاطباً الرسول عليه الصلاة والسلام:﴿ فَاحْكُمْ بَيْنَهُمْ بِمَا أَنْزَلَ اللَّهُ وَلَا تَتَّبِعْ أَهْوَاءَهُمْ عَمَّا جَاءَكَ مِنَ الْحَقِّ ﴾(المائدة:٤٨) .

وقال: ﴿ وَأَنِ احْكُمْ بَيْنَهُمْ بِمَا أَنْزَلَ اللَّهُ وَلَا تَتَّبِعْ أَهْوَاءَهُمْ وَاحْذَرْهُمْ أَنْ يَفْتِنُوكَ عَنْ بَعْضِ مَا أَنْزَلَ اللَّهُ إِلَيْكَ ﴾ (المائدة:٤٩) .

وخطاب الرسول خطاب لأمته ما لم يرد دليل يخصصه، وهنا الدليل مفقود، فيكون خطاباً للمسلمين بإقامة الحكم. ولا يعني إقامة الخليفة إلاّ إقامة الحكم والسلطان.

أضف إلى ذلك أن الله تعالى فرض على المسلمين طاعة أولي الأمر، أي الحاكم، مما يدل على وجوب وجود ولي الأمر على المسلمين. قال تعالى: ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ مِنكُمْ ﴾(النساء:٥٩) ولا يأمر الله بطاعة من لا وجود له. فدل على أن إيجاد ولي الأمر واجب.

فالله تعالى حين أمر بطاعة ولي الأمر فإنّه يكون قد أمر بإيجاده. فإن وجود ولي الأمر يترتب عليه إقامة الحكم الشرعي، وترك إيجاده يترتب عليه تضييع الحكم الشرعي، فيكون إيجاده واجباً لما يترتب على عدم إيجاده من حُرمة، وهي تضييع الحكم الشرعي.

٢- قال تعالى : ﴿ لَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلَنَا بِالْبَيِّنَاتِ وَأَنزَلْنَا مَعَهُمُ الْكِتَابَ وَالْمِيزَانَ لِيَقُومَ النَّاسُ بِالْقِسْطِ وَأَنزَلْنَا الْحَدِيدَ فِيهِ بَأْسٌ شَدِيدٌ وَمَنَافِعُ لِلنَّاسِ .. ﴾(الحديد:٢٥)، فهذه الآية تبين مهمة الرسل ومن جاء بعدهم من أتباعهم أن يقيموا العدل بين الناس، وهذا لا يتأتى إلا بتنصيب الإمام الذي يقيم فيهم العدل ويفصل في الأمور عند الاختلاف، ويقوم بالإشراف على تطبيق الأحكام الشرعية، فهي تحتاج إلى من يطبقها ويشرف على تنفيذها، ويراقب نتائج وآثار هذا التطبيق، فهي إذا محتاجة إلى سلطة حاكمة، وهذه السلطة لابد لها من رأس يرأسها وهو الأمير والإمام أو الخليفة .

قال شيخ الإسلام ابن تيمية بعد أن ساق هذه الآية : " ولهذا أمر النبي ﷺ أمته بتولية ولاة الأمور عليهم، وأمر ولاة الأمور أن يردوا الأمانات إلى أهلها، وإذا حكموا بين الناس أن يحكموا بالعدل، وأمرهم بطاعة ولاة الأمور في طاعة الله تعالى "(٥٢) .

ثانياً : السنة النبوية

وأما السنّة فقد روى مسلم عن طريق نافع قال: قال لي ابن عمر رضي الله عنه، سمعت رسول الله ﷺ يقول: " من خلع يداً من طاعة لقي الله يوم القيامة لا حجة له، ومن مات وليس في عنقه بيعة مات ميتة جاهلية "(٥٣) . فالنبي ﷺ فرض على كل مسلم أن تكون في عنقه بيعة، ووصف من يموت وليس في عنقه بيعة بأنه مات ميتة جاهلية. والبيعة لا تكون إلا للخليفة ليس غير. وقد أوجب الرسول ﷺ على كل مسلم أن تكون في عنقه بيعة لخليفة، ولم يوجب أن يبايع كل مسلم الخليفة فالواجب هو وجود بيعة في عنق كل مسلم، أي وجود خليفة يستحق في عنق كل مسلم بيعة بوجوده فوجود الخليفة هو الذي يوجد في عنق كل مسلم بيعة سواء بايع بالفعل أم لم يبايع، ولهذا كان الحديث دليلاً

على وجوب نصب الخليفة وليس دليلاً على وجوب أن يبايع كل فرد الخليفة. لأن الذي ذمّه الرسول هو خلو عنق المسلم من بيعة حتى يموت، ولم يذم عدم البيعة. وروى مسلم عن الأعرج عن أبي هريرة عن النبي ﷺ قال: " إنما الإمام جُنة يُقاتَل من ورائه ويُتّقى به "[٥٤]

وروى مسلم عن أبي حازم قال: قاعدتُ أبا هريرة رضي الله عنه خمس سنين فسمعته يحدث عن النبي ﷺ قال: " كانت بنو إسرائيل تسوسهم الأنبياء، كلما هلك نبي خلفه نبي، وأنه لا نبي بعدي، وستكون خلفاء فتكثر، قالوا: فما تأمرنا؟ قال: فوا ببيعة الأول فالأول، وأعطوهم حقهم فإن الله سائلهم عما استرعاهم "[٥٥] .

وعن ابن عباس رضي الله عنه عن رسول الله ﷺ قال: " من كره من أميره شيئاً فليصبر عليه ، فإنه ليس أحد من الناس خرج من السلطان شبراً فمات عليه إلا مات ميتة جاهلية "[٥٦] .

فهذه الأحاديث فيها إخبار من الرسول بأنه سيلي المسلمين ولاة ، وفيها وصف للخليفة بأنه جُنة أي وقاية. فوصف الرسول بأن الإمام جنة هو إخبار عن فوائد وجود الإمام فهو طلب، لأن الإخبار من الله ومن الرسول إن كان يتضمن الذم فهو طلب ترك، أي نهي، وإن كان يتضمن المدح فهو طلب فعل، فإن كان الفعل المطلوب يترتب على فعله إقامة الحكم الشرعي، أو يترتب على تركه تضييعه، كان ذلك الطلب جازماً.

وفي هذه الأحاديث أيضاً أن الذين يسوسون المسلمين هم الخلفاء، وهو يعني طلب إقامتهم ، وفيها تحريم أن يخرج المسلم من السلطان، وهذا يعني أن إقامة المسلم سلطاناً، أي حكماً له أمر واجب. على أن الرسول ﷺ أمر بطاعة الخلفاء، وبقتال من ينازعهم في خلافتهم، وهذا يعني أمراً بإقامة خليفة، والمحافظة على خلافته بقتال كل من ينازعه. فقد روى مسلم أن رسول الله ﷺ قال: " ومن بايع إماماً فأعطاه صفقة يده وثمرة قلبه فليطعه إن استطاع، فإن جاء آخر ينازعه فاضربوا عنق الآخر "[٥٧]. فالأمر بطاعة الإمام أمر بإقامته، والأمر بقتال من ينازعه قرينة على الجزم في دوام إيجاده خليفة واحداً.

ثالثاً : إجماع الصحابة رضي الله عنهم :

وأما إجماع الصحابة فإنهم رضوان الله عليهم أجمعوا على لزوم إقامة خليفة لرسول الله ﷺ بعد موته ، وأجمعوا على إقامة خليفة لأبي بكر، ثم لعمر، ثم لعثمان – رضي الله عنهم جميعاً – بعد وفاة كل منهم.

وقد ظهر تأكيد إجماع الصحابة على إقامة خليفة من تأخيرهم دفن رسول الله ﷺ عقب وفاته واشتغالهم بنصب خليفة له، مع أن دفن الميت عقب وفاته فرض، ويحرم على من يجب عليهم الاشتغال في تجهيزه ودفنه الاشتغال في شيء غيره حتى يتم دفنه. والصحابة الذين يجب عليهم الاشتغال في تجهيز الرسول ودفنه اشتغل قسم منهم بنصب الخليفة عن الاشتغال بدفن الرسول، وسكت قسم منهم عن هذا الاشتغال، وشاركوا في تأخير الدفن ليلتين مع قدرتهم على الإنكار، وقدرتهم على الدفن، فكان ذلك إجماعاً على الاشتغال بنصب الخليفة عن دفن الميت ، ولا يكون ذلك إلاّ إذا كان نصب الخليفة أوجب من دفن الميت.

وأيضاً فإن الصحابة كلهم أجمعوا طوال أيام حياتهم على وجوب نصب الخليفة ، ومع اختلافهم على الشخص الذي ينتخب خليفة فإنهم لم يختلفوا مطلقاً على إقامة خليفة لا عند وفاة رسول الله، ولا عند وفاة أي خليفة من الخلفاء الراشدين، فكان إجماع الصحابة دليلاً صريحاً وقوياً على وجوب نصب الخليفة .

على أن إقامة الدين وتنفيذ أحكام الشرع في جميع شؤون الحياة الدنيا والأخرى فرض على المسلمين بالدليل القطعي الثبوت القطعي الدلالة، ولا يمكن أن يتم ذلك إلاّ بحاكم ذي سلطان. والقاعدة الشرعية (إن ما لا يتم الواجب إلاّ به فهو واجب) فكان نصب الخليفة فرضاً من هذه الجهة أيضاً.

رابعاً : المعقول :

إن الإنسان لا يستطيع أن يعيش وحيداً مستقلاً عن أخيه الإنسان فهو مدني بطبعه – كما هو معلوم – بل لا يستطيع أن يعيش مع الناس حتى تستقيم أمور حياته وتتحقق مصالحه، ونتيجة لمخالطة الناس الآخرين فقد تتعارض مصالحهم مع مصالحه، ويحدث الاحتكاك بينه وبينهم فيحصل التنازع... وهذا يجعل وجوب وجود الأمير حتمية لازمة يختصم الناس إليه ويرتضونه ليحكم في منازعاتهم وخصوماتهم، ومن هنا كان تنصيب الإمام أو الخليفة أمراً يوجبه العقل كما أوجبه الشرع للمحافظة على حقوق الناس وضمان استمرار الحياة في مجتمعاتهم.

قال شيخ الإسلام ابن تيمية : " وكل بني آدم لا تتم مصالحهم لا في الدنيا ولا في الآخرة إلا بالإجتماع والتناصر، فالتعاون والتناصر على جلب جلب منافعهم والتناصر لدفع مضارهم ولهذا يقال : الإنسان مدني بالطبع، فإذا اجتمعوا فلا بد لهم من أمور يفعلونها يجتلبون بها المصلحة وأمور يجتنبونها، والمناهي عن تلك المفاسد فجميع بني آدم لابد لهم من طاعة

آمر وناه، فمن لم يكن من أهل الكتب الإلهية، ولا من أهل دين فإنهم يطيعون ملوكهم فيما يرون أنه يعود بمصالح دنياهم مصيبين تارة ومخطئين أخرى "(٥٨).

فهذه الأدلة صريحة بأن إقامة الخليفة ليقيم أحكام الإسلام أمراً لا شبهة في ثبوته في نصـوص الشـرع الصحيحة ، فتنصيب الإمام واجب شرعاً على الأمة، وتعتبر الأمة كلها آثمـة إذا لـم تقـم بهذا الواجب، ولا يرتفع عنها هذا الإثم إلا بالقيام لإيجاد خليفة أو إمام ومبايعته وتنصيبه .

ونخلص مما سبق بما يأتي :

١- أن نصب الإمام واجب شرعاً وأن هذا هو ما أجمعت عليه الأمة في عصورها وأزمانها المختلفة، ولا تعويل على رأي من شذ عن هذا الإجماع .

فقـد ذكر الإمام القرطبي في تفسير قوله تعالى : ﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً . . . ﴾(البقرة: ٣٠). قال : " هذه الآية أصل في نصب الإمام وخليفته يسمع له ويطاع لتجتمع به الكلمة وتنفذ به أحكام الخليفة "(٥٩).

٢- أن الإمامـة يعرف وجوبها بالعقل والشرع معاً حيث أن الشريعة ما كانت لتتعارض مع العقل السليم في أي مسألة كانت، خاصة إن بَعُدَ العقلُ عن الأهواء والنزوات .

٣- ضـرورة نصـب الإمام حيث إن مقصود الشارع فيما شرع من المعاملات والمناكحات والجهاد والحدود والقاصات وإظهار شعار الشرع في الأعياد والجُمُعات إنما هو مصالح عـائدة علـى الخلق معاشاً ومعاداً، وذلك لا يتم إلا بأن يكون من قبل الشارع يرجعون إليه فيما يَعِنُ لهم "(٦٠).

المبحث الرابع

الأدلة على عودة الخلافة الراشدة

دلت الأدلة الكثيرة من الكتاب والسنة الصحيحة على عودة الخلافة الإسلامية قبل قيام الساعة وقبل ظهور المهدي – عليه السلام – ، بل إن الأدلة تؤكد أن عودتها قد أزفت، وقد لاح بريقها .

أولاً : الأدلة القرآنية على عودة الخلافة :

وهي أكثر كثيرة جداً، وسنقتطف منها :

١- قوله الله تعالى ﴿ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَيَسْتَخْلِفَنَّهُمْ فِي الْأَرْضِ كَمَا اسْتَخْلَفَ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ وَلَيُمَكِّنَنَّ لَهُمْ دِينَهُمُ الَّذِي ارْتَضَىٰ لَهُمْ وَلَيُبَدِّلَنَّهُم مِّن بَعْدِ خَوْفِهِمْ أَمْنًا يَعْبُدُونَنِي لَا يُشْرِكُونَ بِي شَيْئًا وَمَن كَفَرَ بَعْدَ ذَٰلِكَ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الْفَاسِقُونَ ﴾ (النور:٥٥) .

فوعد الاستخلاف في الأرض مرهون بالإيمان والعمل الصالح، والتزام منهج الله ..

قال ابن جرير : " يقول تعالى ذكره : ﴿ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ ﴾بالله ﴿ مِنكُمْ ﴾ أيها الناس ﴿ وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ ﴾ يقول : وأطاعوا الله ورسوله فيما أمره ونهاه ﴿ لَيَسْتَخْلِفَنَّهُمْ فِي الْأَرْضِ ﴾ يقول : ليورثنهم الله أرض المشركين من العرب والعجم، فيجعلهم ملوكها، وساستها.."([٦١]) .

قال الزمخشري في قوله تعالى : ﴿ لَيَسْتَخْلِفَنَّهُمْ ﴾ : " تقديره : وعدهم الله، وأقسم ليستخلفنهم، أو نزل وعد الله في تحققه منزلة القسم، فتُلُقِّي بما يُتَلَقَّى به القسم، كأنه قيل: أقسم الله ليستخلفنهم .."([٦٢]) .

فهل بعد هذا من تأكيد بتحقق هذا الوعد الإلهي ؟ومن أصدق من الله حديثاً ؟ ..

ولكن هل تحقق هذا الوعد مرة ولن يتحقق مرة أخرى ؟ أم أنه تحقق ، وسيبقى متحققاً مرة تلو أخرى إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها ؟

قال سيد قطب : " لقد تحقق وعد الله مرة، وظل متحققاً وواقعاً ما قام المسلمون على شرط الله ﴿ يَعْبُدُونَنِي لَا يُشْرِكُونَ بِي شَيْئًا ﴾ (النور:٥٥) لا من الآلهة، ولا من الشهوات، ويؤمنون – من الإيمان – ويعملون صالحاً .

ووعد الله مذخور لكل من يقوم على الشرط من هذه الأمة إلى يوم القيامة، إنما يبطئ النصر والاستخلاف والتمكين والأمن لتخلف شرط الله في جانب من جوانبه الفسيحة، أو في تكليف من تكاليفه الضخمة، حتى إذا انتفعت الأمة بالبلاء، وجازت الابتلاء، وخافت فطلبت الأمن، وذلت فطلبت العزة؛ وتخلفت فطلبت الاستخلاف، كل ذلك بوسائله التي أرادها الله، وبشروطه التي قررها الله، تحقق وعد الله الذي لا يتخلف، ولا تقف في طريقه قوة من قوى الأرض جميعاً([٦٣]) .

٢- ويقول الله سبحانه: ﴿ وَلَيَنصُرَنَّ اللَّهُ مَن يَنصُرُهُ إِنَّ اللَّهَ لَقَوِيٌّ عَزِيزٌ الَّذِينَ إِن مَّكَّنَّاهُمْ فِي الْأَرْضِ أَقَامُوا الصَّلَاةَ وَآتَوُا الزَّكَاةَ وَأَمَرُوا بِالْمَعْرُوفِ وَنَهَوْا عَنِ الْمُنكَرِ وَلِلَّهِ عَاقِبَةُ الْأُمُورِ ﴾ (الحج:٤٠-٤١) .

التمكين في الأرض مرهون بمناصرة الله، والتزام منهجه .

٣- ويقول الله سبحانه:﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن تَنصُرُوا اللَّهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ ﴾(محمد:٧)

الانتصار في المعارك وتثبيت الأقدام .. مرهون بمناصرة الله ، والتزام منهجه ..

٤- ويقول الله سبحانه في سورة الروم : ﴿ وَكَانَ حَقًّا عَلَيْنَا نَصْرُ الْمُؤْمِنِينَ ﴾(الروم:٤٧)

الأنتصار هنا مرهون بالإيمان الراسخ، والالتزام الكامل ..

وقال تعالى : ﴿ إِنَّا لَنَنصُرُ رُسُلَنَا وَالَّذِينَ آمَنُوا فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَيَوْمَ يَقُومُ الْأَشْهَادُ ﴾(غافر:٥١)

وقال تعالى : ﴿ كَتَبَ اللَّهُ لَأَغْلِبَنَّ أَنَا وَرُسُلِي إِنَّ اللَّهَ قَوِيٌّ عَزِيزٌ ﴾(المجادلة:٢١) .

٥- وقال تعالى:﴿ هُوَ الَّذِي أَرْسَلَ رَسُولَهُ بِالْهُدَىٰ وَدِينِ الْحَقِّ لِيُظْهِرَهُ عَلَى الدِّينِ كُلِّهِ وَلَوْ كَرِهَ الْمُشْرِكُونَ ﴾ (التوبة:٣٣).

فهـذه الآيـة الكـريمة تبشرنا بأن المستقبل للإسلام بسيطرته وظهوره وحكمه على الأديـان كلها، يقول سيد قطب " يعلن اللّه سبحانه قضاءه بظهور دين الحق الذي أرسل به رسـوله علـى "الدين" كله بهذا المدلول الشامل العام ...ولقد تحقق هذا مرة على يد رسول اللّـه ﷺ وخلفائه ومن جاء بعدهم فترة طويلة من الزمان . وكان دين الحق أظهر وأغلب ؛ وكانت الأديان التي لا تخلص فيها الدينونة للّه تخاف وترجف ! ثم تخلى أصحاب دين الحق عـنه؛ خطـوة فخطوة بفعل عوامل داخلة في تركيب المجتمعات الإسلامية من ناحية وبفعل الحـرب الطويلـة المدى ، المنوعة الأساليب , التي أعلنها عليه أعداؤه من الوثنيين وأهل الكتاب سواء . .

ولكـن هذه ليست نهاية المطاف . . إن وعد اللّه قائم ، ينتظر العصبة المسلمة ، التي تحمل الراية وتمضي ، مبتدئة من نقطة البدء ، التي بدأت منها خطوات رسول اللّه ﷺ وهو يحمل دين الحق ويتحرك بنور اللّه "[٦٤].

فمـا يظـنه بعـض الناس أن الخلافة قد تحققت في عهده ﷺ وعهد الخلفاء الراشدين والملوك الصالحين ،وأنها لا تتحقق بعدهم، خطأ واضح، وجهل عظيم، فالذي تحقق إنما هو جـزء من هذا الوعد الصادق ، كما أشار إلى ذلك النبي ﷺ بقوله : [لا يذهب الليل والنهار حتـى تعبد اللات والعزى . قالت عائشة : يا رسول الله إن كنت لأظن حين أنزل الله : ﴿ هُوَ الَّذِي أَرْسَلَ رَسُولَهُ بِالْهُدَىٰ وَدِينِ الْحَقِّ لِيُظْهِرَهُ عَلَى الدِّينِ كُلِّهِ وَلَوْ كَرِهَ الْمُشْرِكُونَ ﴾ (التوبة:٣٣) أن ذلك تاماً . قال : إنه سيـكون من ذلك ما شاء الله] .. الحديث[٦٥].

وعلـيه فنحن واثقون أن الله سيعلي دينه على سائر الأديان، بالحجة والبرهان، والسيف والسـنان. وإن كـره المشـركون ذلك، وإن مكروا مكرهم، فإن المكر السيئ، لا يضر إلا صاحبه. فوعد الله، لا بد أن ينجزه، وما ضمنه، لابد أن يقوم به .

فهذه الآيات وغيرها تبشر المؤمنين في كل زمان ومكان بالنصر إذا كانوا مؤمنين حقاً، ومسلمين صدقاً، وملتزمين بالدين الذي أنزله الله، ومنفذين للمنهج الذي شرعه الله ..والله سبحانه لا يخلف الميعاد .

ثانياً : الأدلة النبوية على عودة الخلافة :

هـنا الأحاديث الكثيرة التي تبشر بالنصر والاستخلاف وظهور الدين وانتشاره...

وقد بدأت بوادر ذلك تظهر وبوارقه تلوح، وهي كثيرة متضافرة أشير هنا إلى بعضها :

أ- الأدلة النبوية العامة المطلقة بنصرة الإسلام :

حدث الرسول ﷺ أصحابه أحاديث تشتمل على أخبار ستحدث في مستقبل الأيام، بعضها قد تحقق، وبعضها الآخر لم يأت زمان تحققه، فمما يتعلق بالحكم والإمارات والخلافة ما يلي :

١- روى الإمام أحمد والترمذي وأبو داود عن سفينة رضي الله عنه، قال : سمعت رسول الله ﷺ يقـول: "الْخِلَافَةُ ثَلَاثُونَ عَامًا ثُمَّ يَكُونُ بَعْدَ ذَلِكَ الْمُلْكُ " قَالَ سَفِينَةُ أَمْسِكْ خِلَافَةَ أَبِي بَكْـرٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ سَنَتَيْنِ وَخِلَافَةَ عُمَرَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ عَشْرَ سِنِينَ وَخِلَافَةَ عُثْمَانَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ اثْنَيْ عَشْرَ سَنَةً وَخِلَافَةَ عَلِيٍّ سِتَّ سِنِينَ "[٦٦] (أي : فمجموعها ثلاثون).

هذا الحديث قد تحقق فعلاً، وبعد الثلاثين تحول الحكم ملكاً، كما قال الرسول ﷺ.

٢- روى مسـلم وأحمد وأصحاب السنن إلا النسائي عن النبي ﷺ أنه قال: " إِنَّ اللَّهَ زَوَى لِي الْأَرْضَ فَرَأَيْتُ مَشَارِقَهَا وَمَغَارِبَهَا وَإِنَّ أُمَّتِي سَيَبْلُغُ مُلْكُهَا مَا زُوِيَ لِي مِنْهَا"[٦٧]

وفـي الحديث الذي رواه الإمام أحمد :" يَقُولُ لَيَبْلُغَنَّ هَذَا الْأَمْرُ مَا بَلَغَ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَلَا يَتْرُكُ اللَّهُ بَيْتَ مَدَرٍ وَلَا وَبَرٍ إِلَّا أَدْخَلَهُ اللَّهُ هَذَا الدِّينَ بِعِزِّ عَزِيزٍ أَوْ بِذُلِّ ذَلِيلٍ عِزًّا يُعِزُّ اللَّهُ بِهِ الْإِسْلَامَ وَذُلًّا يُذِلُّ اللَّهُ بِهِ الْكُفْرَ "[٦٨].

فهـذان الحديثان من أجمع ما أخبر به صلى الله علية سلم ، فهما يؤكدان حتمية رجـوع الإسـلام إلى مركز الريادة، وموضع القيادة، ومقام السيادة .. فيخبر ﷺ في هذين الحديثين أنه لن يبقَ مكان تشرق عليه الشمس ولن يبقَ مكان يبلغه الليل والنهار إلا دخله هـذا الديـن، ولـن يبقَ بيت من طين أو بيت من شعر أو وبر إلا دخله هذا الدين، إن ذاك الأعرابي الذي ضرب قبته في فلاة بعيدة لابد أن يدخل بيته وخلاءه هذا الدين، بعز عزيز أو بـذل ذلـيل، عزًّا يعز الله به الإسلام، وذلاً يذل الله به الكفر ، إنها إرادة الله أكبر من إرادة

البشر، وقوة أكبر من قوة البشر، ومهما تآمر الأعداء فلابد أن يتحقق وعد النبي ﷺ ، ولابد من أن يتم إظهار هذا الدين .

٣- ومنها ما أشار إليه النبي ﷺ من أنه لابد أن تبقى طائفة من أمته على الحق ظاهرين لا يضرهم من خذلهم ولا من خالفهم، روى الإمام مسلم عن رسول الله ﷺ أنه قال : " لَا تَزَالُ طَائِفَةٌ مِنْ أُمَّتِي يُقَاتِلُونَ عَلَى الْحَقِّ ظَاهِرِينَ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ " (٦٩)

وبلفظ آخر : " لَا يَزَالُ هَذَا الدِّينُ قَائِمًا يُقَاتِلُ عَلَيْهِ عِصَابَةٌ مِنْ الْمُسْلِمِينَ حَتَّى تَقُومَ السَّاعَةُ (٧٠)

وورد بـروايات أخـرى غير هذه الألفاظ، فهذه الأحاديث تدل دلالة قاطعة على وجود طائفة من المؤمنين مخلصة نقية تعمل لإعادة الخلافة الراشدة، ترتفع بدينها من شاهق إلى شـاهق، لا تضـعف إمـام المحن، ولا تتهاوى إمام الفتن، لا تحرفها الهجمات عن خطها المستقيم، ولا يثنيها الاعتقال والتعذيب عن السير على الطريق القويم، طريق رسول الله ﷺ

كل ذلك يبين أن الخلافة قد آن أوانها واقترب بل حل زمانها وأن هجمات أولئك فاشلة وعروشهم زائلة، وكيدهم سوف يبور ، والله غالب على أمره ولكن أكثر الناس لا يعلمون.

٤- وروى الإمـام أحمد عن أبي أمامة رضي الله عنه قال : قال رسول الله ﷺ : لَا تَزَالُ طَائِفَةٌ مِنْ أُمَّتِي عَلَى الْحَقِّ ظَاهِرِينَ لَعَدُوِّهِمْ قَاهِرِينَ لَا يَضُرُّهُمْ مَنْ خَالَفَهُمْ إِلَّا مَا أَصَابَهُمْ مِنْ لَأْوَاءَ حَتَّى يَأْتِيَهُمْ أَمْرُ اللَّهِ وَهُمْ كَذَلِكَ قَالُوا يَا رَسُولَ اللَّهِ وَأَيْنَ هُمْ قَالَ بِبَيْتِ الْمَقْدِسِ وَأَكْنَافِ بَيْتِ الْمَقْدِسِ ."(٧١)

وهذا حديث صحيح، يقوي صحته الواقع الذي نعيشه اليوم، فعلى الرغم من الإجراءات المشـددة التي تمارسها قوات الاحتلال للحؤول دون قيام المجاهدين الفلسطينيين بالعمليات الاستشهادية في القدس وجوارها، فضلاً عن الجهود التي تبذلها السلطة الفلسطينية في هذا الصـدد، إلا أن هذه العمليات لا تزال مستمرة، لا شيء يستطيع أن يوقف عجلتها، مصداقاً لقول النبي ﷺ الذي ذكرناه آنفاً(٧٢) .

٥- وروى الإمام أحمد والبزار عن أبي الدرداء رضي الله عنه قال: قال رسول الله ﷺ : " بَيْـنَا أَنَـا نَائِمٌ إِذْ رَأَيْتُ عَمُودَ الْكِتَابِ احْتُمِلَ مِنْ تَحْتِ رَأْسِي فَظَنَنْتُ أَنَّهُ مَذْهُوبٌ بِهِ فَأَتْبَعْتُهُ بَصَرِي فَعُمِدَ بِهِ إِلَى الشَّامِ أَلَا وَإِنَّ الْإِيمَانَ حِينَ تَقَعُ الْفِتَنُ بِالشَّامِ"(٧٣) .

وروى أحمد عنه عليه الصلاة والسلام أنه قال : " طُوبَى لِلشَّامِ طُوبَى لِلشَّامِ قُلْتُ مَا بَالُ الشَّامِ قَالَ الْمَلَائِكَةُ بَاسِطُو أَجْنِحَتِهَا عَلَى الشَّامِ "(٧٤)

مــن خلال هذه الأحاديث الصحيحة يتبين أن ساحة الجهاد في إقامة دولة الإسلام هــي بلاد الشام، وأكناف بيت المقدس ...وهذه بشارة أخرى من رسول الإسلام صلوات الله وسلامه عليه أن الإسلام لا بد أن يحكم، وأن فلسطين لا بد أن تتحرر، وأن الدولة الإسلامية لابد أن تعود ..وها هي ذي الظواهر تلوح بالأفق تبشر بنصر قريب بإذنه تعالى .

٦- وقد أخبر الرسول ﷺ أن دار الخلافة تكون في بيت المقدس في فلسطين المباركة وذلك فــي الحديــث الذي رواه الإمام أحمد والحاكم وأبو داود عن ابن حوالة رضي الله عنه أن النبــي ﷺ وضع يده الشريفة على رأسه أو هامته وقال " يا بن حوالة إذا رأيت الخلافة قد نزلــت الأرض المقدسة فقد دنت الزلازل والبلابيا والأمور العظام، والساعة يومئذ أقرب إلى الناس من يدي هذه من رأسك "(٧٥)

فحســبنا بشــارة أن " الأرض المقدســة " فلسطين، ستكون مركزاً للخلافة الإسلامية الراشدة .

٧- ويخــبر ﷺ أن جــنود الإســلام ستصــل وســط معقــل النصــرانية وستحرر روما والقســطنطينية، تلــك الــبلاد التــي يصــدُر منها الحقد على هذه الأمة والتي تصدر منها إرساليات التبشير، وأصبحت وكر التآمر على هذه الأمة ، إنها ليست خيالات وليست أماني بــل هــي وعد صادق من المعصوم ﷺ الذي لا ينطق عن الهوى (إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى) (النجم:٤) .

روى الدارمــي وأحمد وابن أبي شيبة ..عن أبي قبيل قال : كنا عند عبد الله بن عمرو بن العاص، وسئل أي المدينتين تفتح أولاً القسطنطينية أم رومية ؟(٧٦) فدعى عبد الله بصندوق لــه حلــق، قــال فأخرج كتاباً، فقال عبد الله : بينما نحن حول رسول الله ﷺ نكتب إذ سئل رسول الله ﷺ أي المدينتين تفتح أولاً ؟ فقال مدينة هرقل " يعني القسطنطينية ".

وقــد تحقــق الفتح الأول على يد الخليفة العثماني " محمد الفاتح " رحمه الله عام ١٤٥٣م، أي بعــد ٨٠٠ســنة تقريباً من إخبار النبي ﷺ، وسيتحقق الفتح الثاني لا محالة بإذنه تعالى، ويسألونك متى هو؟ فقل عسى أن يكون قريباً ..

وهــذا الحديث يدل على أن هذا الدين لا بد أن ينتصر وأن هذا الإسلام لا بد أن ينتشر، وأن المســلمين سيخوضون لا محالة معارك مع أعدائهم على جبهات متعددة، وأنهم سيخرجون منها مكللين بأكاليل النصر المؤزر، والفتح المبين !

٨- وروى الإمامــان مسـلم وأحمــد عن النبي ﷺ أنه قال :" لَا تَقُومُ السَّاعَةُ حَتَّى يُقَاتِلَ الْمُسْـلِمُونَ الْـيَهُودَ فَيَقْتُلَهُمْ الْمُسْلِمُونَ حَتَّى يَخْتَبِئَ الْيَهُودِيُّ وَرَاءَ الْحَجَرِ أَوْ الشَّجَرَةِ فَيَقُولُ

الْحَجَرُ أَوْ الشَّجَرُ يَا مُسْلِمُ يَا عَبْدَ اللَّهِ هَذَا يَهُودِيٌّ خَلْفِي فَتَعَالَ فَاقْتُلْهُ إِلَّا الْغَرْقَدَ فَإِنَّهُ مِنْ شَجَرِ الْيَهُودِ ".(٧٧)

إننا ونحن نقف أمام هذا الحديث الشريف ، نعتقد اعتقاداً جازماً، لا شك فيه أن الصادق المصدوق عليه الصلاة والسلام أخبر أن اليهود يبلغون في زمن من الأزمان الذروة في القوة والسيطرة، وأنهم سيجتمعون في مكان واحد، ثم يتسلط عليهم المسلمون، ويضعون فيهم السيف، ويناديهم كل شيء حتى الحجر والشجر..

إن كثيراً من المسلمين يخطئون – في رأينا – في فهم النصوص، فيظنون أن دولة اليهود مستمرة حتى قبيل الساعة إلى أن ينزل المسيح عليه السلام، وهذا خطأ ووهم .

فالنصوص تذكر أنه عند نزول المسيح عليه السلام تكون القدس عاصمة الخلافة الإسلامية، واليهود الذين يُقْتَلون وقتذاك، والذين يدل عليهم الشجر والحجر بشكل مُعْجِز هم الذين سيقدمون مع المسيح الدجال عليه لعنة الله . وهذا يشير إلى أن الدولة اليهودية الحاضرة ستُصَفَّى وتنتهي نهائياً، ذلك وعد الله سبحانه:﴿ وَإِنْ عُدتُّمْ عُدْنَا ﴾(الاسراء:٨) إن عدتم بالإفساد عدنا عليكم بالتسليط، وهاهم عادوا وسيعود الله عليهم بالتسليط حين يوجد جند الله (٧٨)

وهاهم الآن يجتمعون في فلسطين، وسيكون هلاكهم بعونه تعالى على أيدي المؤمنين الصادقين الآمرين بالمعروف، والناهين عن المنكر، والحافظين لحدود الله ..

هذه المعجزة كما تحققت أوائلها في سيل التجمع الذي تصطنعه اليوم إسرائيل فسيتحقق أواخرها بإذنه تعالى في حرب قادمة، يقود جحافلها عباد مؤمنون، ومسلمون صادقون .. سوف يعلم العالم نبأها بعد حين ..

ب- الأدلة النبوية على عودة الخلافة قبل ظهور المهدي عليه السلام :

١- من أقوى الأدلة وأوضح هذه المبشرات الحديث الذي يرويه النعمان بن بشير – رضي الله عنه- قال : كنا قعوداً في المسجد مع رسول الله – ﷺ – وكان بشير رجلاً يطف حديثه، فجاء أبو ثعلبة الخشني فقال : يا بشير بن سعد أتحفظ حديث رسول الله – ﷺ – في الأمراء؟ فقال حذيفة : أنا أحفظ خطبته، فجلس أبو ثعلبة، فقال حذيفة : قال رسول الله – ﷺ – :: " تَكُونُ النُّبُوَّةُ فِيكُمْ مَا شَاءَ اللَّهُ أَنْ تَكُونَ ثُمَّ يَرْفَعُهَا إِذَا شَاءَ أَنْ يَرْفَعَهَا ثُمَّ تَكُونُ خِلَافَةٌ عَلَى مِنْهَاجِ النُّبُوَّةِ فَتَكُونُ مَا شَاءَ اللَّهُ أَنْ تَكُونَ ثُمَّ يَرْفَعُهَا إِذَا شَاءَ اللَّهُ أَنْ يَرْفَعَهَا ثُمَّ تَكُونُ مُلْكًا عَاضًّا(٧٩) فَيَكُونُ مَا شَاءَ اللَّهُ أَنْ يَكُونَ ثُمَّ يَرْفَعُهَا إِذَا شَاءَ أَنْ يَرْفَعَهَا ثُمَّ تَكُونُ مُلْكًا

جَـبْرِيَّةً(٨٠) فَتَكُونُ مَا شَاءَ اللَّهُ أَنْ تَكُونَ ثُمَّ يَرْفَعُهَا إِذَا شَاءَ أَنْ يَرْفَعَهَا ثُمَّ تَكُونُ خِلَافَةً عَلَى مِنْهَاجِ النُّبُوَّةِ ثُمَّ سَكَتَ »(٨١) (٨٢) .

٢- ومـن الأدلـة القوية - أيضاً - والتي تدل دلالة ظاهرة على عودة الخلافة قبل ظهور المهـدي - عليه السلام - قول النبي ﷺ : " يكون اختلاف عند موت خليفة، فيخرج رجل مـن أهل المدينة هاربا إلى مكة، فيأتيه ناس من أهل مكة، فيخرجونه وهو كاره، فيبايعونه بين الركن والمقام، ويبعث إليه بعث من الشام، فيخسف بهم بالبيداء بين مكة والمدينة، فإذا رأى الناس ذلك أتاه أبدال الشام وعصائب أهل العراق ... "(٨٣) .

فالنبي ﷺ يخبر بأن ظهور المهدي - عليه السلام - يكون عقب موت خليفة للمسلمين، مما يدل على أن الخلافة تكون موجودة وقائمة قبل ظهوره .

ثالثاً : الأدلة الواقعية على عودة الخلافة :

وهي على أنواع :

الأول : الصحوة الإسلامية وآثارها في الحياة الإسلامية :

أول البشـائر الواقعـية الدالة على عودة الخلافة الإسلامية ظهور الصحوة الإسلامية، التـي أعـادت للأمة الثقة بالإسلام، والرجاء في غده، وقد أقلقت أعداء الإسلام في الداخل والخـارج، وهي جديرة أن تقود الأمة إلى مواطن النصر، إذا قدر الله لها أن يتولى زمامها المرشدون الراشدون، من أولي الأيدي والأبصار، الذين آتاهم الله الفقه في دين الله وسننه والحكمة في النظر والعمل ﴿ وَمَن يُؤْتَ الْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْرًا كَثِيرًا ﴾ (البقرة:٢٦٩)

وتمـثل الصـحوة الإسـلامية خطاً بارزاً من خطوط الحاضر، وهي كذلك أبرز خطوط المسـتقبل- إن شـاء الله - يدل ذلك على أن الأعداء فعلوا كل ما في وسعهم للقضاء على الإسـلام، مـن غـزو عسكري، وضغط سياسي واقتصادي، وغزو فكري، وإثارة للنعرات القومية والوطنية لتفتيت ووحدة المسلمين وتقطيع أوصالهم، وتربية أجيال من المسلمين لا تعـرف شيئاً عن الإسلام إلا الشبهات التي يثيرها المبشرون والمستشرقون وتلاميذهم ممن يطلق عليهم" المفكرون المسلمون ".

ثـم كانـت المفاجـأة لهـم- وللعالم كله - بعد هذا الجهد المبذول كله هي" الصحوة الإسـلامية "، لذلـك فهـي قـدر الله الغالب ﴿ وَاللَّهُ غَالِبٌ عَلَىٰ أَمْرِهِ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ ﴾ (يوسف:٢١)(٨٤) .

ومن صور الصحوة المباركة ومظاهرها ما يلي :

١- الرغبة في الإسلام أصبحت تياراً ذاتياً عند الشباب لا يتعلق بجماعة معينة، بل لا يتعلق أحياناً بأي جماعة على الإطلاق .

٢- اكتســاح الكتاب الإسلامي الأسواق، وكساد كتب الأدب الرخيص والشعر الماجن، فقد أصبح الكتاب الإسلامي أكثر الكتب رواجاً في الأسواق (٨٥) .

٣- لقــد أصبحت مكة قبلة الشباب فعلاً – عدا عن الصلاة – فرحلاتهم وقضاء أوقات العطــل الرسمية تكون عمرة إلى بيت الله الحرام ، والدعاء عند الحجر الأسود ، وزيارة المسجد النبوي وقبر النبي ﷺ .

٤- تحــول كثير ممن ينتمون إلى الأحزاب القومية والعلمانية والشيوعية إلى الحركة الإسلامية .

٥- ســماع الأذان يدوي " الله أكبر " في كل الأوقات – ظهراً أو عصراً في كل مكان ، فــي أروقــة أي كلية في الجامعات ، أو مستشفى من المستشفيات، أو غيرها من الأماكن .

٦- مــراعاة الــناس المظاهر الإسلامية – الشعائر الإسلامية – والأحكام الشرعية في الأفــراح والأحكام والأحزان،الوليمة، العقيقة، الأضاحي، اللحية، عزل الرجال في حفلات الأفراح، الامتناع عن تقديم الدخان في المآتم والأفراح .

٧- تحــري الحلال والحرم في المأكولات المستوردة والمعلبات والذبائح، والتدقيق في خلو الأطعمة من شحم الخنزير والكحول .

٨- انتشــار ورواج الشــريط الإســلامي (أشرطة القرآن الكريم، والندوات والخطب الإسلامية، والنشيد الإسلامي) وغيرها .

٩- كــثرة المساجد وامتلائها بالمصلين والمصليات، وخصوصاً من الشباب، وازدحام مواسم الحج والعمرة بهم (٨٦) .

١٠- ظهــور ظاهــرة الحجــاب الإسلامي، والنقاب بشكل ملحوظ في كافة المجتمعات بالرغم من المؤامرات التي حيكت ضده وما تزال .

١١- أثبتــت الصــحوة الإســلامية وجودهــا على الصعيد الاقتصادي، فنشأت البنوك الإسلامية والمؤسسات المالية، وتوسعت في أقطار كثيرة من العالم الإسلامي(٨٧)

١٢- احــياء الحــركات الإســلامية لفريضة الجهاد – الفريضة الغائبة – في كثير من أرجاء المعمورة مثل فلسطين وكشمير والشيشان، وأفغانستان، وأخيراً في العراق (٨٨) .

١٣- اعتزاز الشباب المسلم الملتزم بدينهم، وتحولهم من دور الدفاع إلى دور التحدي ومن مرحلة الاستحياء والتواري إلى مرحلة البروز والاعتزاز(٨٩) .

١٤- تـزايد المواقـع الإسـلامية على شبكة الاتصالات العالمية - الإنترنت - وتزايد الإقبال عليها للاستفادة منها من كل فئات المجتمع الصغار والكبار .

١٥- كـثرة المؤسسـات الإسلامية التربوية والعلمية والخيرية في المجتمعات العربية خاصة، والتي تساهم في الصحوة وبناء الجيل .

هـذه بعض مظاهر الصحوة الإسلامية آثارها في الحياة الإسلامية، والتي يتطلع إليها المؤمـنون الصـادقون فـي ثقـة بأنها ستكون بإذن الله من الخطوط البارزة في المستقبل القريب، لا سيما أنها برزت للوجود في الوقت الذي بدأ فيه صرح الجاهلية يتهاوى، وأصبح عوارهـا يظهـر للعيون، وبدأ الناس يتلفتون باحثين عن منهج بديل، فهي إذن حركة ذات دلالة تاريخية، وليست مجرد حركة محلية في بلد من البلدان (٩٠) .

يقـول د. يوسـف القرضـاوي : " لا يسـتطيع عاقل منصف أن ينكر أثر (الصحوة الإسـلامية) في حياتنا المعاصرة، تلك الصحوة التي شرقت وغربت، وأضاءت بنورها ديار الإسـلام، ثـم ذهبت إلى حيث يوجد المسلمون خارج أوطان الإسلام، بين الأقليات الكبيرة والصغيرة، والجاليات المنتشرة في أنحاء العالم، وهدى الله بها ملايين الشبان والشابات .

أيقظـت هـذه الصـحوة العقـول بالوعي، وملأت القلوب بالإيمان والحماس، ودفعت الإرادات إلى الالتزام والعمل، أثرت على النساء كما أثرت على الرجال، وغيرت من مفاهيم الأجـيال الجديدة، فنقلتها من التفكير العلماني إلى التفكير الإسلامي، ومن الولاء للغرب إلى الـولاء لله ولرسـوله، ... فنشـأ جـيل مسلم ملتزم بالإسلام : عقيدة وشريعة، وسلوكاً، وحضارة . رجونا أن يكون (جيل النصر المنشود)(٩١) .

الثاني : انهيار المعسكر الشيوعي :

الشـيوعية مذهـب فكري يقوم على الإلحاد، وأن المادة هي أساس كل شيء، ويفسر الـتاريخ بصـراع الطبقات وبالعامل الاقتصادي، ظهرت في ألمانيا على يد ماركس وانجلز، وتجسـدت فـي الثورة البلشفية التي ظهرت في روسيا سنة ١٩١٧م بتخطيط من اليهود، وتوسـعت علـى حسـاب غيرها بالحديد والنار، وقد تضرر المسلمون منها كثيراً، وهناك شـعوب محيت بسببها من التاريخ، ولكن الشيوعية أصبحت اليوم في ذمة التاريخ، بعد أن تخلـى عـنها الإتحـاد السـوفيتي، الـذي تفكك بدوره إلى دول مستقلة، تخلت كلها عن الماركسية، واعتبرتها نظرية غير قابلة للتطبيق(٩٢).

وقد حكمت الشيوعية عدة دول منها :

– الاتحاد السوفيتي، الصين، تشيكوسلوفاكيا، المجر، بلغاريا، بولندا، ألمانيا الشرقية، رومانيا، يوغسلافيا، ألبانيا، كوبا.

ومعلـوم أن دخول الشيوعية إلى هذه الدول كان بالقوة والنار والتسلط الاستعماري. ولذلـك فـإن جل شعوب هذه الدول أصبحت تتململ بعد أن عرفت الشيوعية على حقيقتها وأنهـا ليسـت الفـردوس الـذي صور لهم وبالتالي بدأت الانتفاضات والثورات تظهر هنا وهـناك، كمـا حـدث فـي بولـندا والمجر و تشيكوسلوفاكيا، كما أنك لا تكاد تجد دولتين شيوعيتين في وئام دائم.

أما في العالم الإسلامي فقد استفاد الشيوعيون من جهل بعض الحكام وحرصهم على تدعـيم كراسـيهم ولو على حساب الدين، إذ اكتسحت الشيوعية أفغانستان وشردت شعبها المسلم كما تحكمت في بعض الدول الإسلامية الأخرى بواسطة عملائها.

وتقـوم الدول الشيوعية بتوزيع ملايين الكتيبات والنشرات مجاناً في كافة أنحاء العالم داعية إلى مذهبها.

أسست الشيوعية أحزاباً لها في كل الدول العربية والإسلامية تقريباً فنجد لها أحزاباً في مصر، سورية، لبنان، فلسطين، والأردن، تونس وغيرها."(٩٣)

ويعـد انهـيار الأنظمة الشمولية، وخصوصاً الشيوعية التي زعمت يوماً أنها ستغزو العالم، وترث الأديان، وتهزم الفلسفات، والتي لقيت أولى هزائمها على أيدي المجاهدين في أفغانسـتان، والذين انتصروا بأسلحتهم المتواضعة على أعتى دولة ملحدة في التاريخ ، لقد سـقطت قـلاع الشـيوعية واحـدة تلو الأخرى، بدءاً بالاتحاد السوفيتي وأوروبا الشرقية، وانتهاءً بألبانيا (٩٤).

وكـان لابـد أن تأتـي اللحظـة التي تنهار فيها الشيوعية، ليحل محلها نقيضها وهو الإسـلام –إن شاء تعالى– أشار إلى ذلك الدكتور عبد الله عزام في كتابه الإسلام ومستقبل البشـرية، بقوله "إنني ألمح الذبول في فرعي الحضارة (الغربي والشرقي) ولكنني أرى أن الضـمور والاصـفرار في الفرع الشرقي أشد وأكثر، ومع تأكيدي– والله أعلم–أن الشجرة سـتنهار وليس زمن سقوطها نهائياً بعيداً لأنها سنة الله... أقول: إنني ألمح أن الذبول في الفرع الشرقي أشد رغم أنه أحدث سناً وأصغر عمراً. أراه يلوي على نفسه ويتدلى بسرعة، ويفقـد بقـية الحـياة فيه لحظة تلو اللحظة، ولذا فإنني أتوقع أن انهيار الشيوعية(الفرع الشرقي)سيكون أسرع والله أعلم.."(٩٥).

وهـذا مـا توقعه المفكر الإسلامي محمد قطب في كتابه القيم" رؤية إسلامية لأحوال العـالم المعاصـر " تحـت عنوان : " توقعات المستقبل " قال : " في صورة الحاضر بعض الخطـوط التـي يمكـن أن تعينـنا في محاولة استخلاص صورة للمستقبل ويذكر من هذه الخطوط" انهيار الشيوعية "[٩٦].

ويتساءل محمد قطب هل نستطيع أن نسقط من المبشرات انهيار الشيوعية ؟

ويجيـب: " حقيقة إن الدولة التي كانت تحمل الشيوعية لا تزال قائمة، ولا تزال تعمل ضد الإسـلام كمـا كانت تعمل وهي تحمل الشيوعية، وأوضح أعمالها- بعد انهيار الشيوعية – فتحها باب الهجرة على مصراعيه لليهود" التكنولوجيين "، ليحتلوا قطعة من أرض الإسلام، وينزعوها من جسم الأمة الإسلامية.

ومع ذلك فإن انهيار المذهب الشيوعي في ذاته لابد أن يوضع في المبشرات. فقد كانت الشـيوعية فتـنة لكثـير مـن الشباب في العالم الإسلامي، بل كانت أمريكا ذاتها تستخدم الشيوعية- في مناطق نفوذها- لتحارب لها الإسلام ! وكانت تضع وسائل الإعلام في أيدي الشيوعيين ليشوهوا صورة الإسلام في نفوس الشباب ويفتنوهم عنه. ومهما يكن في جعبة اليهود- مبتدعي الشيوعية – من بدائل لفتنة الناس عن الدين، فإن انهيار النظام الذي كان قائمـاً علـى الإلحـاد، هو دفعة للاتجاه الديني في الأرض كلها، ودفعة للتيار الإسلامي في أرض الإسلام."[٩٧] .

أسباب سقوط الشيوعية[٩٨] :

تقهقـرت الشـيوعية وانهـارت فعلاً لأنها نظرية فاسدة تحمل في ذاتها بذور فنائها، وتعود أسباب سقوطها إلى أسباب ذاتية وأسباب خارجية نذكرها باختصار.

أولاً: الأسباب الذاتية لسقوط الشيوعية:

أ- مجافاتها للعلم وحقائقه.

ب- اصطدام النظرية بالفطرة البشرية.

ج- كذب تنبؤات كاهن الشيوعية الأكبر كارل ماركس.

د- فشل النظرية في التطبيق [٩٩].

ثانياً: الأسباب الخارجية لسقوط الشيوعية:

أ- اسـتخدام الشـيوعية للإرهـاب والقتل و الدمار بصورة غاشمة تجاه الدول والشعوب الأخرى.

ب- التصدع والنزاع بين الدول الشيوعية نفسها، حيث انشقت الصين على روسيا، وتبادلتا الاتهامات بخيانة المبادئ الشيوعية وممالأة الإمبريالية.

ج- الجهاد الأفغاني : لقد كان الجهاد الأفغاني سبباً جوهرياً لانهيار الشيوعية، حيث استطاع شعب أعزل أن يصمد أمام وحشية الدب الروسي.

د- الصحوة الإسلامية من أسباب سقوط الشيوعية في البلدان الشيوعية كروسيا، وفي البلاد الإسلامية، وهذه الصحوة نتاج جهاد طويل ودماء غزيرة، سالت على ثرى مصر، وسوريا، وفلسطين، واليمن(الجنوبي)، والصومال، وأريتيريا، وغيرها من البلاد التي اكتوت بنار الاستعمار الشيوعي، وتسلط الأحزاب الشيوعية، وتآمرها ضد مصالح الشعوب والأمم الإسلامية.

هـ- ومن أسباب انهيار الشيوعية أيضاً: الردة عن الشيوعية والكفر بأفكارها ومبادئها، وخاصة من قبل كثير من العلماء والمفكرين الذين كانوا من أشد الدعاة أو المتحمسين لها (١٠٠).

نعم ، " لقد انهارت الشيوعية في معاقلها بعد قرابة السبعين عاماً من قيام الحكم الشيوعي وبعد أربعين عاماً من تطبيق أفكارها في أوروبا الشرقية وأعلن كبار المسؤولين في الاتحاد السوفيتي قبل تفككه أن الكثير من المبادئ الماركسية لم تعد صالحة للبقاء وليس بمقدورها أن تواجه مشاكل ومتطلبات العصر الأمر الذي تسبب في تخلف البلدان التي تطبق هذا النظام عن مثيلاتها الرأسمالية.

وهكذا يتراجع دعاة الفكر المادي الشيوعي عن تطبيقه لعدم واقعيته وتخلفه عن متابعة التطور الصناعي والعلمي وتسببه في تدهور الوضع الاقتصادي وهدم العلاقات الاجتماعية وإشاعة البؤس والحرمان والظلم والفساد ومصادمة الفطرة ومصادرة الحريات ومحاربة الأديان. وقد تأكد بوضوح بعد التطبيق لهذه الفترة الطويلة أن من عيوب الماركسية أنها تمنع الملكية الفردية وتحاربها وتلغي الإرث الشرعي وهذا مخالف للفطرة وطبائع الأشياء ولا تعطي الحرية للفرد في العمل وناتج العمل ولا تقيم العدالة الاجتماعية بين أفراد المجتمع وأن الشيوعي يعمل لتحقيق مصلحته ولو هدم مصالح الآخرين وينحصر خوفه في حدود رقابة السلطة وسوط القانون وأن الماركسية تهدم أساس المجتمع وهو الأسرة فتقضي بذلك على العلاقات الاجتماعية.

اقتنع الجميع بأنها نظرية فاسدة يستحيل تطبيقها حيث تحمل في ذاتها بذور فنائها وقد ظهر لمن مارسوها عدم واقعيتها وعدم إمكانية تطبيقها ومن أكبر ناقدي الماركسية من

الماركسيين أنفسهم الفيلسوف الأمريكي أريخ مزوم في كتابه " المجتمع السليم "، ومن غير الماركسيين كارل بوبر صاحب كتاب " المجتمع المفتوح "، وغيرهما، ويجيء جورباتشوف في كتابه " البيروسترويكا " أو إعادة البناء ليفضح عيوب تطبيق الشيوعية في الاتحاد السوفيتي.

وتبين بعد انهيارها أنها لم تفلح في القضاء على القوميات المتنافرة بل زادتها اشتعالاً ولم تسمح بقدر ولو ضئيل من الحرية ، بل عمدت دائماً إلى سياسة الظلم والقمع والنفي والقتل وحولت أتباعها إلى قطيع من البشر. وهكذا باءت جميع نبوءات كارل ماركس بالفشل وأصبح مصير النظرية إلى مزبلة التاريخ، ثم انتهى الأمر بتفكك الاتحاد السوفيتي ذاته، وأصبح اسمه مجرد أثر في تاريخ المذاهب الهدامة "(١٠١) .

الثالث : اقتراب سقوط الحضارة الغربية وحتمية انهيارها :

لقد تلاشى دور الاتحاد السوفيتي- كما رأينا – في حديثنا عن سقوط الشيوعية على المستوى العالمي، وتضاءلت سلطة قادته، بعد أن مزقه الله شر ممزق، وصار أثراً بعد عين، وسوف تتعرض الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا للمصير ذاته، وخاصة أن إرهاصاته تبدو جلية في مصادر الفساد المنتشر في مختلف أنحائها، وفي التمييز العنصري الذي انعكس بشكل حاد لاسيما في الحياة الأمريكية (١٠٢).

ويرجع السبب في ذلك إلى الخواء الروحي والفراغ في حياة الغرب وعدم وجود غاية كبرى يهدف إليها الإنسان، أضف إلى ذلك الجحود بالإله الذي يفزع إليه وقت الشدة والحزن، وكذلك محاربة الحق المتمثلة في محاربة الإسلام والتآمر عليه ودعم ومساندة الظلم المتمثل في دعمهم للكيان الغاصب الظالم والظلم لا يدوم.

كل هذه الأسباب ستوصل الغرب – إن شاء الله تعالى – إلى المصير المؤلم، والنهاية المخزية، إنه الشقاء، والتمزق الداخلي، والتوتر العصبي، والفزع وشبح هول الحرب المسيطر على الأخيلة، إنه الهروب من الحياة إلى الكحول ثم إلى المخدرات (١٠٣).

هذا الفراغ الذي يعيشه الأوربي والأمريكي، خواء روحياً، وخواء فكرياً، له أثر بعيد داخل الفرد، فالفرد الأوروبي أو الأمريكي، وإن بدا سعيداً بتوافر إمكانيات الحياة المادية، لكنه في الحقيقة غير ذلك.. لأنه يحس هذا الخواء الذي لم تملأه فلسفة حديثة ولا قديمة، ولا محاولات اللهو الفارغة التي بلغت في إسفافها وسقوطها دركاً بعيداً.. تأنف منه بعض الحيوانات.

يقول سيد قطب مصوراً حال البشرية وكأنها تقف على شفا جرف هار تكاد أن تهوي فيه : " تقف البشرية اليوم على حافة الهاوية.. ليس بسبب التهديد بالفناء المعلق على رأسها .. فهذا عرض للمرض وليس هو المرض .. ولكن بسبب إفلاسها في عالم " القيم "

التـي يمكـن أن تنمو الحياة الإنسانية في ظلالها نمواً سليماً وتترقى ترقياً صحيحاً . وهذا واضـح كـل الوضوح في العالم الغربي الذي لم يعد لديه ما يعطيه للبشرية من " القيم " بل الذي لم يعد لديه ما يقنع ضميره باستحقاقه للوجود "(١٠٤) .

ويقـول أبـو الأعلى المودودي بصدد تصويره لواقع العالم الغربي والنهاية المحتومة التي سيلقاها : " ولا يزال هذا الداء الوبيل – من غلبة الشهوات البهيمية – ينفجر في كيان الأمم الغربية وينتقص من قوة حياتها بسرعة هائلة، والتاريخ يشهد أنه ما سرى هذا الداء في مفاصل أمة إلا وأوردها موارد التلف والفناء، ذلك بأنه يقتل في الإنسان كل ما آتاه الله من القوى العقلية والجسدية لبقائه وتقدمه في الحياة "(١٠٥) .

والأوروبـيون أنفسهم يدركون هذه النهاية المحتومة التي لن تستطيع قوة أرضية أن تخلصهم منها(١٠٦) .

يقول الفيلسوف الإنجليزي المعاصر" برتراند رسل ":

" لقـد انتهى العصر الذي يسود فيه الرجل الأبيض، وبقاء تلك السيادة إلى الأبد ليس قانونـاً من قوانين الطبيعة، وأعتقد أن الرجل الأبيض لن يلقى أياماً رضية كتلك التي لقيها خلال أربعة قرون "(١٠٧) .

ويقـول ماكنـيل: " إن الحضارة الغربية في الطور الأخير من أطوار حياتها لأشبه بالوحش الذي بلغت شراسته النهاية في انتهاكه لكل ما هو معنوي، وبلغ اعتداؤه على تراث السلف وعلـى كل ما هو مقدس ومحرم قمته، ثم أغاص مخالبه في أمعائه فانتزعها وأخذ يمزقها ويلوكها بين فكيه بمنتهى الغيرة والتشفي"(١٠٨) .

ونظـير ذلك، ما ذكره المفكر لاموني، بصدد هذا الموضوع، إلا أنه يبدو أكثر وضوحاً، حيـث يقـول : " إن الجنس البشري بكامله يمشي بخطى حثيثة إلى الهلاك، إنه في النزع الأخـير، كذلك الإنسان الجزع المسكين الذي لا يرجى له شفاء فكثرة الأخطاء في حضارتنا تجرها إلى الغرق "(١٠٩) .

ويتحدث الفرنسي" ألكسيس كاريل " في كتابه " الإنسان ذلك المجهول "عن مظاهر الانهيار في الحضارة الغربية، ثم يعللها بأن تلك الحضارة قد أنشئت دون أية معرفة بطبيعة " الإنسان " الذي أنشأت من أجله(١١٠) .

ويقول المستشرق الأمريكي" سارتون ": ليس ما يمنع أن تقود شعوب العالم الإسلامي العالم مرة أخرى في المستقبل القريب أو البعيد، كما قادته في العصور الوسطى.

وقد أدرك مفكرو الغرب وعقلائه الخطر الداهم الذي يتهددهم، والنهاية الحتمية لحضارتهم، فذهب كثير منهم يرشحون الإسلام لحل مشاكل البشرية ومن هؤلاء الروائي الروسي" سولجنتسين " إذ يقول : " إن الطريقة الوحيدة نحو تصحيح المسار المادي المنحرف للإنسان الغربي المعاصر هو عودة الإنسان إلى الإيمان بقوة مهيمنة على مصير الإنسان، وهي التي تحدد له قيمته ومسؤولياته الأخلاقية والاجتماعية، وكذلك الإيمان بوجود قيم أخلاقية عالية وموضوعية شاملة لكل البشر وهي تعلو على كل اعتبارات الحرية الفردية التي لا تحددها حدود "([111]) .

وهـذا ديباسـكيية المفكر الفرنسي يرشح الإسلام كمنقذ وحيد للبشرية، فيقول : " إن الغرب لم يعرف الإسلام أبداً، فمنذ ظهور الإسلام اتخذ الغرب موقفاً عدائياً منه ولم يكف من الافـتراء عليه والتنديد به لكي يجد مبررات لقتاله، وقد ترتب على هذا التشويه أن رسخت في العقلية الغربية مقولات فظة عن الإسلام ".

ويضيف قائلاً : " ولا شك أن الإسلام هي الوحدانية التي يحتاج إليها العالم المعاصر ليتخلص من متاهات الحضارة المادية المعاصرة التي لابد إن استمرت أن تنتهي بتدمير الإنسان "([112]) .

ويؤكد اشبنجلر أن المستقبل لحضارة الإسلام فيقول : " إن للحضارة دورات فلكية، تغرب هنا لتشرق هناك، وإن حضارة جديدة أوشكت على الشروق في أروع صورة، هي حضارة الإسلام الذي يملك أقوى قوة روحانية عالمية نقية "([113]) .

إن هـذه الأقوال وغيرها ليؤكد نهاية الولايات المتحدة الأمريكية، ومن نهج نهجها من دول أوروبا الكافرة، كتحصيل حاصل، ونهاية الاتحاد السوفيتي ليست ببعيدة عن الأذهان. وحسبك ما ذكره الدكتور" عبد الله عزام "_ رحمه الله _عن النهاية الحتمية التي انتهى إليها الاتحاد السوفيتي، والتي ستنتهي إليها الولايات المتحدة بإذن الله تعالى.

يقول_ رحمه الله _: إن شجرة المادية بفرعيها الغربي النفعي العلماني والشرقي الإلحادي ، تتآكل اليوم وينخر بها السوس من كل طرف وجزء من كيانها، لقد بدأ العفن منذ أيامها الأولى لأنها قامت على غير أساس ، بنيت على غير هدى ... إنني ألمح الذبول في فرعي الحضارة (الغربي والشرقي) ... فأوروبا بشقيها الآن في طور الاستبدال والتغيير، ولكن مَنْ المرشح لوراثة الإنسان الغربي في قيادة البشرية ؟. وأي حضارة هذه التي ستتقدم بإذن ربها لإنقاذ الإنسان؟ إنها الإسلام، دين الله الذي ارتضاه للناس منهاجاً وإماماً

﴿ الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا فَمَنِ اضْطُرَّ فِي مَخْمَصَةٍ غَيْرَ مُتَجَانِفٍ لِإِثْمٍ فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ ﴾(المائدة:٣) (١١٤) .

وختاماً نقول : أننا لا نقصد بما أكدنا من اقتراب سقوط الحضارة الغربية أن ذلك كائن في الغد القريب ﴿ إِلَّا أَنْ يَشَاءَ رَبِّي شَيْئًا وَسِعَ رَبِّي كُلَّ شَيْءٍ عِلْمًا ﴾(الأنعام:٨٠) .

إنما نقول إنه مقضي عليها بالسقوط حسب سنة الله، لما تشتمل عليه من سنة الفساد أما سرعة الانهيار أو بطؤه فأمر متعلق بمشيئة الله وإرادته "(١١٥) .

قال تعالى:﴿ فَلَمَّا نَسُوا مَا ذُكِّرُوا بِهِ فَتَحْنَا عَلَيْهِمْ أَبْوَابَ كُلِّ شَيْءٍ حَتَّى إِذَا فَرِحُوا بِمَا أُوتُوا أَخَذْنَاهُمْ بَغْتَةً فَإِذَا هُمْ مُبْلِسُونَ ﴾(الأنعام:٤٤).

وواقع حياتهم يشهد باتساع رقعة الفساد، مما يؤذن باقتراب الانهيار، حسب شهادتهم على أنفسهم، ومهما يكن بطء الانهيار فهو واقع لا محالة لأنه من سنن الله تعالى .

قال تعالى : ﴿ وَكَأَيِّنْ مِنْ قَرْيَةٍ أَمْلَيْتُ لَهَا وَهِيَ ظَالِمَةٌ ثُمَّ أَخَذْتُهَا وَإِلَيَّ الْمَصِيرُ ﴾(الحج:٤٨) .

وقال تعالى : ﴿ فَلَمَّا نَسُوا مَا ذُكِّرُوا بِهِ فَتَحْنَا عَلَيْهِمْ أَبْوَابَ كُلِّ شَيْءٍ حَتَّى إِذَا فَرِحُوا بِمَا أُوتُوا أَخَذْنَاهُمْ بَغْتَةً فَإِذَا هُمْ مُبْلِسُونَ * فَقُطِعَ دَابِرُ الْقَوْمِ الَّذِينَ ظَلَمُوا وَالْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾(الأنعام : الآيتان ٤٤ ، ٤٥)

الرابع : سيطرة اليهود على الأرض المباركة وإقامة دولتهم :

من الأدلة الواقعية على عود الخلافة تجمع اليهود في أرض الإسراء والمعراج وسيطرتهم عليها وإقامة دولتهم فيها ..

من المعلوم أن الله تعالى ضرب الذلة والمسكنة على اليهود وتوعدهم أن يبعث عليهم إلى يوم القيامة من يسومهم سوء العذاب . قال تعالى : ﴿ وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ وَالْمَسْكَنَةُ وَبَاءُوا بِغَضَبٍ مِنَ اللَّهِ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُوا يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَيَقْتُلُونَ النَّبِيِّينَ بِغَيْرِ الْحَقِّ ذَلِكَ بِمَا عَصَوْا وَكَانُوا يَعْتَدُونَ ﴾ (البقرة:٦١).

وقال تعالى : ﴿ كَيْفَ يَهْدِي اللَّهُ قَوْمًا كَفَرُوا بَعْدَ إِيمَانِهِمْ وَشَهِدُوا أَنَّ الرَّسُولَ حَقٌّ وَجَاءَهُمُ الْبَيِّنَاتُ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ * أُولَئِكَ جَزَاؤُهُمْ أَنَّ عَلَيْهِمْ لَعْنَةَ اللَّهِ وَالْمَلَائِكَةِ وَالنَّاسِ أَجْمَعِينَ﴾ (آل عمران:٨٦-٨٧)

وقال تعالى : ﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكَ لَيَبْعَثَنَّ عَلَيْهِمْ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ مَنْ يَسُومُهُمْ سُوءَ الْعَذَابِ ﴾(الأعراف:١٦٧) .

ومع ذلك فقد استثنى الله عز وجل من ذلك فترة من الزمن . قال تعالى : ﴿ ضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ أَيْنَ مَا ثُقِفُوا إِلَّا بِحَبْلٍ مِنَ اللَّهِ وَحَبْلٍ مِنَ النَّاسِ ﴾(آل عمران:١١٢) .

فـــ "هذا إخبار من الله تعالى أن اليهود ضربت عليهم الذلة، فهم خائفون أينما ثقفوا. ولا يؤمـــنهم شـــيء إلا معـــاهدة، وسبب يأمنون به، يرضخون لأحكام الإسلام، ويعترفون بالجزية.

أو " وَحَبْلٍ مِنَ النَّاسِ " أي: إذا كانوا تحت ولاية غيرهم ونظارتهم، كما شوهد حالهم سابقا ولاحقا. فـــإنهم لم يتمكنوا في الوقت الأخير من الملك المؤقت في فلسطين، إلا بنصر الدول الكبرى، وتمهيدها لهم كل سبب."[١١٦]

فالأصـــل الدائم بالنسبة لليهود هو ضرب الذلة عليهم في كل أرجاء الأرض وفي جميع الأوقـــات، والاســـتثناء هـــنا كمـــا جـــاء في النص صراحة أن يمكنوا في الأرض ويكونوا مسيطرين: ﴿ إِلَّا بِحَبْلٍ مِنَ اللَّهِ وَحَبْلٍ مِنَ النَّاسِ ﴾ فإن الله تعالى الذي يُقدّر الأسباب جعل أعمال البشر هـــي مـــن الأســـباب، فالـــيهود اليوم متصلين بحبل من الناس، وقد قامت دولتهم على هذا الأســـاس، فقـــد سخر الله فئتين من الناس أن يكونوا حراساً على اليهود يمنعونهم من أن يعيثوا في الأرض فساداً ويحققوا مخططاتهم الشريرة في إضلال البشرية:

أمـــا الفئة الأولى : فهي النصارى : يقول تعالى : ﴿ إِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى إِنِّي مُتَوَفِّيكَ وَرَافِعُكَ إِلَيَّ وَمُطَهِّرُكَ مِنَ الَّذِينَ كَفَرُوا وَجَاعِلُ الَّذِينَ اتَّبَعُوكَ فَوْقَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ ﴾(آل عمران:٥٥). ومعنى ذلـــك أن النصارى مكلفون بحراسة اليهود إلى يوم القيامة يمنعونهم من الخروج من قبضة أيديهم بما أنهم " فوقهم " أي مسيطرون عليهم .

وأمـــا الفـــئة الثانية : فهي الأمة الإسلامية : التي كلفت بالحراسة على الفريقين معاً : الـــيهود والنصارى، قال تعالى : ﴿ وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِّتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا ﴾(البقرة:١٤٣).

أما الحارس الأول : فقد خرج من دينه ، ولم يدخل في دين الله الصحيح .

وأمـــا الحـــارس الثانـــي : – المكلف بالحراسة على الفريقين معاً – فقد نسي رسالته للبشرية ونكل عنها، ثم لم يقف الأمر عند هذا الحد فنسي رسالته نحو نفسه، وفرط فيها!!! فماذا يتوقع من الوحش المحصور في داخل الجحر حين يغيب الحراس ؟ المتوقع أن ينفلت من الجحر مستغلاً غفلة الحراس.

وهذا ما حصل بالفعل، وهو أمر الله تعالى : ﴿ بِحَبْلٍ مِنَ اللَّهِ وَحَبْلٍ مِنَ النَّاسِ﴾، فأما حبل الله فهو قدر الله ومشيئته وإرادته، لأنه لا يحصل في هذا الكون شيءً إلا بأمره تعالى سبحانه.[١١٧]

وأما الحبل من الناس فهو يتمثل في أمرين :

الأول : العون المالي والسياسي والعسكري والأدبي ، بل ووكل أنواع العون من أمريكا وأوروبا حتى وروسيا وغيرها من ملة الكفر .

الثانـــي : الحالة السائدة في الأمة الإسلامية المتمثلة في البعد عن دين الله تعالى، وما أدى إليه من ضعف وتمزق وتشرذم في حال الأمة اليوم .

ولن ينتهي هذا الاستثناء ويعود الأمر إلى ما كان عليه إلا بأمر الله تعالى حين تتوفر الأسباب:

وأولهــا : عود الأمة الإسلامية إلى رشدها ودينها ووحدتها المتمثلة في دولة الخلافة ووجود الخليفة المسلم الذي تجتمع تحت رايته الأمة الإسلامية، والأمة الإسلامية قد وعدت بالنصر والتمكين يوم تتصف بالإيمان على الوجه الذي يرضي الله تعالى ، وتقوم بواجباتها كذلــك، قال تعالى : ﴿ وَكَانَ حَقًّا عَلَيْنَا نَصْرُ الْمُؤْمِنِينَ ﴾(الروم:٤٧)، وقال تعالى : ﴿ فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ الْآخِرَةِ لِيَسُوءُوا وُجُوهَكُمْ وَلِيَدْخُلُوا الْمَسْجِدَ كَمَا دَخَلُوهُ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَلِيُتَبِّرُوا مَا عَلَوْا تَتْبِيرًا ﴾(الإســـراء:٧) والوعــد الإلهي للأمة الإسلامية لا يتحقق بإذن الله تعالى إلاّ بوحدة الأمة، ووحدة الأمة لا يـــتحقق إلا بتنصـــيب الإمـــام المســـلم الذي يحكم بشرع الله ويرعى شؤون الإسلام والأمة الإسلامية ويرفع لواء الحق ...وقد بدأت بوادره في هذه الأيام على أرض فلسطين من خلال الشـــباب المؤمـــن المجـــاهد الذي يضحي بنفسه في سبيل الله، ومن أجل رفع راية الإسلام العظيم..فقد ضربوا أروع الأمثلة في الرباط والجهد في سبيل الله وفي الصبر والمصابرة ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اصْبِرُوا وَصَابِرُوا وَرَابِطُوا وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ ﴾(آل عمران:٢٠٠) .

وثاني الأسباب: هو سقوط الحضارة الغربية التي توفر المدد والعون لليهود، وتساعدهم في سيطرتهم على هذه الأرض المباركة، وتمد في أسباب وجودهم – وقد بدأت بوادرها كما أشرنا سابقا-.﴿ وَيَقُولُونَ مَتَىٰ هُوَ ۖ قُلْ عَسَىٰ أَن يَكُونَ قَرِيبًا ﴾(الاسراء:٥١) .

الخاتمـــة

يعــد هذا العرض المستفيض ، نحمد الله تعالى أن أعاننا على إتمام هذا البحث، آملين أن يكــون هــذا العمــل خطوة تسهم في عودة الخلافة الإسلامية – إن شاء الله تعالى –، ونخـــتم بإبــراز أهم النتائج التي توصل إليها الباحثان من خلال هذه الدراسة، وقد جاءت متنوعة، ويمكن أن نجملها فيما يلي:

١- إن الخلافــة هي بمثابة مظلة يجد الناس تحتها تعاليم الإسلام تطبق في أسلوب عملي، يسعدون به في حياتهم، ويجتازون به إلى الآخرة .

٢- الواجــب علــى العلماء والدعاة العاملين للإسلام أن يكون همهم الأول العمل من أجل قــيام خلافــة راشدة تحتضن المسلمين في جميع أصقاع الأرض، على اختلاف ألوانهم ولغاتهم وأوطانهم وأجناسهم، لتتمكن الأمة من استئناف حياتها الإسلامية، وليعود لها سلطانها وعزها بعد أن أقصيت خلافتها الراشدة فترة من الزمن.

٣- أن اعتقاد أن الخلافة لا تقوم إلا في زمن المهدي – عليه السلام – اعتقاد باطل وخطير يجعل المسلمين يتواكلون على أحاديث المهدي، ويتركون العمل للإسلام انتظاراً منهم خروج المهدي – عليه السلام – متوهمين أن عودتها غير ممكنة قبل ظهوره .

٤- لا يجــوز للمســلمين اليوم أن يتركوا العمل للإسلام وإقامة دولته على وجه الأرض ؛ انتظاراً منهم لخروج المهدي و نزول عيسى عليهما الصلاة والسلام ؛ يأساً منهم ؛ أو توهمــاً أن ذلــك غير ممكن قبلهما ! فإن هذا توهم باطل ، ويأس عاطل فإن الله تعالى ورســوله ﷺ لــم يخــبرا أن لا عودة للإسلام ولا سلطان له على وجه الأرض إلا في زمانهما ، فمن الجائز أن يتحقق ذلك قبلهما إذا أخذ المسلمون بالأسباب الموجبة لذلك لقوله تعالى : ﴿إِنْ تَنْصُرُوا اللَّهَ يَنْصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ ﴾ (محمد:٧) .

٥- إن الخلافــة في الاصطلاح الإسلامي تعني القيادة الإسلامية أو الإمامة ، ومن هنا يُعلم إن مصطلح الإمامة يرادف مصطلح الخلافة. فالعلماء لم يفرقوا في الاستعمال بين لفظ إمام ولفظ خليفة وإنما استعملوا كلا اللفظين بمعنى واحد .

٦- أبــرز البحث أهمية الخلافة في حياة المسلمين إذ إنه لا قيام للدين وأحكامه على الوجه الأكمــل إلا بهــا، ولا أمن ولا أمان للمسلمين ولديارهم من أعدائهم إلا بها، ولا رادع للظالميــن وقاطعــي الطـريق إلا بها، فالقرآن الكريم لا بد له من قوة وسلطان يحميه

ويفرضـه علـى الناس، ويرعاه ويتعاهد أحكامه وشرائعه .. فالقرآن وسيف السلطان يسـيران جنـباً إلـى جنب يؤيد بعضهما البعض، وأيهما تخلف عن الآخر فإن مسيرة الإسلام ــ لا محالة ــ سيعتريها الضعف والنكبات والانتكاسات.

٧- إمكانية عودة الخلافة الإسلامية، وعليه يجب علينا أن لا ندع العمل، ولا نركن إلى أن الخلافـة لـن تكون إلا بمقدم المهدي عليه السلام، فالمطلوب من المسلم العمل لإعادة الخلافة الإسلامية، وإعزاز دين الله، بغض النظر عن ربط ذلك بشخص معين، فالأمر لا يعلم وقته إلا الله تعالى .

٨- إن الحكـم الجـبري الذي تعيشه الأمة قد آذن بالزوال وإن زواله مؤذن بعودة الخلافة التـي علـى مـنهاج النـبوة وعلى الأمة الاستعداد أفراداً وجماعات بتحمل كثير من المصـائب والشـدائد التي سوف يقوم بها النصارى واليهود ضد المسلمين في تحالف يضم دول الكفر جميعها بجانب تحالفهم مع عملائهم من حكام فترة الحكم الجبري وهذه الشـدائد التـي ستصيب الأمة أمر لازم لخروجها من واقعها الذي تعيشه والعبور إلى مرحلة الخلافة التي على منهاج النبوة.

٩- إن إقامـة حكـم الله تبارك وتعالى في الأرض وإقامة خلافة راشدة على منهاج النبوة واجب شرعي في أعناق المسلمين جميعاً، وكل تارك للسعي لذلك بكل ما أوتي من قوة هـو آثم عند الله تبارك وتعالى، إلا إذا كان من أهل الأعذار، وهذا أمر لا خلاف عليه بين علماء الإسلام.

والواجب هنا يطال جميع من يستطيع أن يبذل جهداً من أجل هذا الهدف العام الكبير وبحسـب استطاعته، كما أن الإثم يطال جميع من يملك المقدرة على بذل شيء ثم هو يقصـر فـي بذل ما يقدر عليه. والإثم يلحق بصاحبه على قدر ما يبدر منه من تقصير وتفريط، لأن مدار التكليف قائم على المقدرة والاستطاعة .

١٠- دلت الأدلة الكثيرة من الكتاب والسنة الصحيحة على عودة الخلافة الإسلامية قبل قيام السـاعة وقبل ظهور المهدي -عليه السلام- بل إن الأدلة تؤكد أن عودتها قد أزفت، وقد لاح بريقها .

١١- إن كثـيراً من المسلمين يخطئون - في رأينا - في فهم النصوص، فيظنون أن دولة اليهود مستمرة حتى قبيل الساعة إلى أن ينزل المسيح عليه السلام، وهذا خطأ ووهم .

فالنصوص تذكر أنه عند نزول المسيح عليه السلام تكون القدس عاصمة الخلافة الإسـلامية، والـيهود الذيـن يُقتّلون وقتذاك، والذين يدل عليهم الشجر والحجر بشكل

مُغْجِز هم الذين سيقدمون مع المسيح الدجال عليه لعنة الله . وهذا يشير إلى أن الدولة اليهودية الحاضرة ستُصفّى وتنتهي نهائياً، ذلك وعد الله سبحانه: ﴿ وَإِنْ عُدتُّمْ عُدْنَا ﴾ (الإســراء:٨) إن عدتم بالإفساد عدنا عليكم بالتسليط، وهاهم عادوا وسيعود الله عليهم بالتسليط حين يوجد جند الله ".

١٢- إن ذات المصــير الــذي تعــرض له الاتحاد السوفيتي- كما رأينا - في حديثنا عن ســقوط الشيوعية على المستوى العالمي، فأدى إلى تضاؤل سلطة قادته، بعد أن مزقه الله شــر ممــزق، وصــار أثــراً بعد عين، سوف تتعرض الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبــا له، خاصــة أن إرهاصاته تبدو جلية في مصادر الفساد المنتشر في مختلف أنحائهــا، وفــي التمييز العنصري الذي انعكس بشكل حاد لاسيما في الحياة الأمريكية، والظلــم الواقــع على المسلمين خاصة في العراق وفلسطين وغيرها، وظاهرة التكبر والعظمة التي بدأ يظهر بها رؤساء وقادة تلك الدول وخاصة أمريكا .

---

(١) لا شك أن تحقيق التوحيد ونشره في الأرض من أعظم غايات هذا الدين وأجلّها، وأنه لا يعلو قيام الخلافة الراشــدة غايــة يــنهض إليها المسلمون إلا غاية التوحيد الذي لأجلها خلق الله الخلق، وأرسل الرسل، وأنزل الكتب، وفي سبيلها ترخص جميع المقاصد، وكل غالٍ ونفيس .

فالخلافــة، والســلطان، والدولة وغير ذلك من معاني الشوكة والقوة كلها تدخل كوسائل مباشرة وهامة من أجــل تحقيق التوحيد في الأرض؛ من أجل اخراج العباد من عبادة العباد إلى عبادة رب العباد، ومن جور الأديان إلى عدل الإسلام، ومن ضيق الدنيا وسجنها إلى سعة الآخرة وجناتها.

(٢) رواه الإمــام أحمــد في المسند – مؤسسة قرطبة – مصر – ٤ / ١٠٣ ، وروا ه الحاكم في المستدرك على الصحيحين – تحقق: مصطفى عبد القادر عطا – دار الكتب العلمية – بيروت – ط ١ – ١٤١١هـ – ١٩٩٠م – ٤ / ٤٧٧ ..

(٣) انظر الأدلة القرآنية ص ١٦ والأدلة النبوية ص ١٧ من هذا البحث.

(٤)عصــر أمة الإسلام وقرب ظهور المهدي علي السلام – أمين محمد جمال الدين –المكتبة التوفيقية – مصر – ط٢ – ١٤١٧هـ – ١٩٩٦م – ص١٤- ١٦ . والمفارقة العجيبة أن هذا الكاتب يذكر من الأحاديث التــي تخبر بمجيء المهدي عليه السلام حديثاً يؤكد أن الخلافة تكون موجودة حين ظهور المهدي عليه السلام وهو قول النبي ﷺ " يكون اختلاف عند موت خليفة، فيخرج رجل من قريش من أهل المدينة إلى مكــة، فيأتيه ناس من أهل مكة فيخرجونه وهو كاره، فيبايعونه بين الركن والمقام ..." انظر تخريج هذا الحديث والتعليق عليه ص ١٨ من هذا البحث .

(*) مقدمة الكتاب المذكور

(٦) قصة المسيح الدجال ونزول عيسى عليه الصلاة والسلام وقتله إياه - المكتبة الإسلامية - عمان - الأردن - ط ١ - ١٤٢١هـ - ص ٢٦- ٢٧.

(٧) الخلافة والإمامة ديانة وسياسة : عبد الكريم الخطيب - دار الكتاب العربي - مصر - ط ١ - ١٣٨٣ هـ - ١٩٦٣ م - ص ٣٣٩ .

(٨) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي : القاموس المحيط - مؤسسة الرسالة - تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة - ص ١٠٤٤ .

(٩) ابن منظور : لسان العرب - مؤسسة التاريخ العربي - بيروت - لبنان - الطبعة الثانية - ١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م - ٩ / ٨٣ .

(١٠) مقدمة تاريخ ابن خلدون - عبد الرحمن بن خلدون - دار القلم - ط٥ - ١٩٨٤م - ص ١٩١ .

(١١) مفردات ألفاظ القرآن الكريم - الراغب الأصفهاني - تحقيق : صفوان عدنان داوودي - دار القلم - دمشق - ط١ - ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م - ص٢٩٤ .

(١٢) المصدر السابق : ص : ٢٩٤ .

(١٣) الخليفة توليته وعزله ..إسهام في النظرية الدستورية الإسلامية - د. صلاح الدين دبوس - مؤسسة الرسالة الجامعية - الإسكندرية - ص ٢٥ .

(١٤) الماوردي : هو الإمام العلامة أقضى القضاة أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب البصري الماوردي الشافعي. حدث عنه أبو بكر الخطيب ووثقه. وقال : مات في ربيع الأول سنة خمسين وأربع مائة . وولي القضاء ببلدان شتى. بلغ ستاً وثمانين سنة . انظر ترجمته في سير أعلام النبلاء للحافظ محمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز الذهبي أبو عبد الله - مؤسسة الرسالة - ١٤١٣هـ - ط ٩ - اسم المحقق :: شعيب الأرناؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي - ١٨ / ٦٤

(١٥) الأحكام السلطانية والولايات الدينية - أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب البصري البغدادي الماوردي- مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده - ط ٢ - ١٣٨٦ هـ - ١٩٦٦ م - ص ٥ .

(١٦) الجويني : هو الإمام الكبير، شيخ الشافعية إمام الحرمين، أبو المعالي عبد الملك بن عبد الله بن يوسف الجويني ثم النيسابوري الشافعي، ولد في أول سنة تسع عشرة وأربع مائة، وتوفي في سنة ثمان وسبعين وأربع مائة . انظر ترجمته في سير أعلام النبلاء الذهبي - ١٨ / ٤٧٧ .

(١٧) غياث الأمم في التياث الظلم - الجويني - تحقيق ودراسة وفهرسة د . عبد العظيم الديب - كلية الشريعة - جامعة قطر - ط ١ - مطابع الدوحة الحديثة - ١٤٠٠هـ - ص ٢٢ .

(١٨) كشاف اصطلاحات الفنون - محمد أعلى بن علي التهانوي - خياط - بيروت - بدون سنة طباعة - ٩٢/١ .

(١٩) مقدمة ابن خلدون - ص ١٩١ .

(٢٠) الأحكام السلطانية والولايات الدينية - الماوردي - ص ٥ .

(٢١) تاريخ المذاهب الإسلامية - محمد أبو زهرة - دار الفكر العربي - القاهرة - ص ٢٠ .

(٢٢) رئيس الدولة بين النظم المعاصرة والفكر السياسي الإسلامي : د. محسن العبودي - دار النهضة العربية - القاهرة - ١٤١٠ هـ- ١٩٩٠ م - ص ٢٧ .

(٢٣) نظام الحكم في الإسلام : د.محمد يوسف موسى - دار المعرفة - القاهرة - ط ٢ - ١٩٦٤ م - ص٩

(٢٤) رواه البخاري في الصحيح - تحقيق : د. مصطفى ديب البغا - دار ابن كثير - اليمامة - بيروت - ط ٣ - ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م - ١٢٧٣/٣، والإمام مسلم في صحيحه - تحقيق : محمد فؤاد عبد الباقي - دار إحياء التراث العربي - بيروت - ١٤٧١/٣ .

(٢٥) الأحكام السلطانية : محمد بن الحسين الفراء - شركة مكتبة أحمد بن سعد بن نبهان - سرويبا - أندونيسيا - ط ٣ - ١٣١٤ هـ - ١٩٧٤ م - ص ٢٧ . وانظر : مقدمة بن خلدون - ص١٩١، وكتاب النظم الإسلامية : د.حسن إبراهيم حسن، ود. علي إبراهيم حسن - ص ٤، كتاب الخلافة والإمامة ديانة وسياسة : عبد الكريم الخطيب - ص ٣٤٠، نظام الحكم في الشريعة والتاريخ الإسلامي - ص ٣٦٩، النظام السياسي في الإسلام : د. محمد عبد القادر أبو فارس - دار القرآن الكريم - ط ١ - ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م - ص ١٧٥ .

(٢٦) مقدمة ابن خلدون :عبد الرحمن بن خلدون - ص ١٩١ .

(٢٧) الخلافة والإمامة في الإسلام ديانة وسياسة - عبد الكريم الخطيب - دارالكتاب العربي - مصر - ط ١ - ١٣٨٣هـ - ١٩٦٣م :ص ٣٤٠ - ٣٤١ .

(٢٨) تفسير القرآن العظيم - إسماعيل بن عمر بن كثير الدمشقي - دار الفكر - بيروت - ١٤٠١هـ - ٣ / ٦٠ .

(٢٩) رواه البخاري في صحيحه - ٣/ ١٠٨٠ ، ومسلم في الصحيح - ١٤٧١/٣ .

(٣٠) أخرجه ابن أبي عاصم في السنة - تحقيق : محمد ناصر الدين الألباني - المكتب الإسلامي - بيروت - ط ١ - ١٤٠٠هـ - ٤٩٢/٢ . قال الشيخ ناصر في التخريج ١٠٢٤: حديث حسن .

(٣١) انظر : الاتجاهات الفكرية المعاصرة - د. علي جريشة - دار الوفاء للطباعة - المنصورة - ط ٣ - ١٤١١هـ - ١٩٩٠م - ص ٣٥ - ٣٦ .

(٣٢) أساليب الغزو الفكري للعالم الإسلامي - د. علي جريشة ومحمد شريف الزيبق - دار الاعتصام - القاهرة - ص ٤١ .

(٣٣) انظر : الاتجاهات الفكرية المعاصرة - د. علي جريشة - ص ٣٨ .

(٣٤) مسند أحمد في المسند - ٢٧٣/٤ ، ومجمع الزوائد ومنبع الفوائد للهيثمي - ٥ / ١٨٨- ١٨٩ ، ومسند البزار - تحقيق : د. محفوظ الرحمن زين الله - مؤسسة علوم القرآن ، مكتبة العلوم والحكم - بيروت ، المدينة - ط ١ - ١٤٠٩هـ - ٢٢٤/٧ .

(٣٥) مجمع الزوائد ومنبع الفوائد - علي بن أبي بكر الهيثمي - دار الريان للتراث ،دار الكتاب العربي - القاهرة ، بيروت - ١٤٠٧هـ - ١٨٩/٥ .

(٣٦) مستقبل الإسلام في ضوء الكتاب والسنة - رسالة دكتوراة غير منشورة - جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية - جمهورية السودان - اعداد الطالب: نزار ريان - إشراف د. أحمد علي الإمام - ص ٣١٩ .

(٣٧) المرجع السابق - ص ٣١٧ .

(٣٨) انظر: مقومات النصر في ضوء الكتاب والسنة - د. أحمد أبو الشباب - المكتبة العصرية - صيدا - بيروت - ط١ - ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م - ٤٣٦/٢ .

(٣٩) القضية الفلسطينية – سعيد حوى – مكتبة المنار – الزرقاء – الأردن – ط ١ – ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢ م – ص ٨٩ .

(٤٠) رواه أحمد في المسند – ١٢٦/٤ ، والحاكم في المستدرك على الصحيحين – ١٧٦/١ .

(٤١) غياث الأمم في إلتياث الظلم– الجويني – ص ٢٢ .

(٤٢) مقدمة ابن خلدون – ص ١٩١ .

(٤٣) غياث الأمم في إلتياث الظلم– الجويني – ص ٢٢ – ٢٤ .

(٤٤) مقدمة ابن خلدون : ص ١٩١ .

(٤٥) صـــحيح مسلم بشرح النووي – أبو زكريا يحيى بن شرف بن مري النووي – دار إحياء التراث العربي – بيروت – ط ٢ – ١٣٩٢هـــ – ٢٠٥/١٢.

(٤٦) الأحكام السلطانية – ص ٥٦ .

(٤٧) الصـــواعق المحرقة في الرد على أهل البدع والزندقة – أحمد بن حجر الهيثمي – مكتبة القاهرة – ط ٢ – ١٣٨٥هـــ – ١٩٦٥م – ص ٧ .

(٤٨) الجـــامع لأحكـــام القـــرآن – محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرح القرطبي – تحقيق : أحمد عبد العليم البردوني – دار الشعب – القاهرة – ط ٢ – ١٣٧٢هـــ – ٢٦٤/١ .

(٤٩) أصول الدين : عبد القاهر بن طاهر البغدادي – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ط ٣ – ١٤٠١ هـ – ١٩٨١ م – ص ١٧١ .

(٥٠) الأحكـــام السلطانية – أبو يعلى الفراء – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ١٤٠٣هـــ – ١٩٨٣م – ص ١٩ .

(٥١) نظـــام الإســـلام والدولة الحكم والدولة – محمد المبارك – دار الفكر – بيروت – ط ٢ – ١٣٩٥هـــ – ١٩٧٤م – ص ١٢– ١٤ .

(٥٢) الحسبة في الإسلام – ابن تيمية – تقديم الأستاذ محمد المبارك – طبعة دار الكتب العربية – ١٣٨٧ هـ – ص ٥ .

(٥٣) رواه الإمام مسلم في الصحيح – ٣ / ١٤٧٨ ، والبيهقي في السنن الكبرى – مكتبة دار الباز – مكة المكرمة – ١٤١٤هـــ– ١٩٩٤م – تحقيق : محمد عبد القادر عطا – ٨ / ١٥٦ .

(٥٤) رواه البخاري – ٣/ ١٠٨٠ ، والإمام مسلم – ١٤٧١/٣ .

(٥٥) سبق تخريجه ٧ من هذا البحث .

(٥٦) أخرجه الإمام البخاري – ٦/ ٢٥٨٨ ، ومسلم – ١٤٧٨/٣ .

(٥٧) رواه الإمام مسلم – ٣ / ١٤٧٢ ، وابو داود في سننه – تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد – دار الفكر– ٩٦/٤ .

(٥٨) الحسبة في الإسلام – ابن تيمية – ص ٣،٢.

(٥٩) الجامع لأحكام القرآن – القرطبي – ٢٦٤/١ .

(٦٠) المواقف في علم الكلام – عبد الرحم الإيجي – عالم الكتب – بيروت – ص ٣٩٦ .

(٦١) جامع البيان عن تأويل آي القرآن – محمد بن جرير بن يزيد بن خالد الطبري – دار الفكر – بيروت – ١٤٠٥هـ – ١٥٨/١٨ .
(٦٢) الكشـــاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل – جار الله محمود ابن عمر الزمخشري – دار المعرفة– بيروت – لبنان – ٨٢/٣ .
(٦٣) فـــي ظـــلال القرآن – سيد قطب – دار إحياء التراث العربي – بيروت – لبنان – ط٧ – ١٣٩١هـــ – ١٩٧١م – ٦ / ١٢٠ .
(٦٤) في ظلال القرآن – ٢٠٧/٤ .
(٦٥) رواه الإمام مسلم في صحيحه – ٤ / ٢٢٣٠ ، وذكره الألبني في السلسلة الصحيحة – ٣١/١ ، وقال الألباني " صحيح . رواه مسلم وغيره ، وقد خرجته في تحذير الساجد من اتخاذ القبور مساجد – ص ٢٢ ، وأرجه الحافظ الداني في الفتن (ق ٥٨ – ٥٩) .
(٦٦) رواه الإمـــام أحمـــد في المسند – ٢٢٠/٥، ٢٢١ ، والترمذي في السنن – دار إحياء التراث العربي – بيروت – تحقيق : أحمد محمد شاكر وآخرون – ٥٠٣/٤ ، وأبو داود في السنن – ٢١١/٤.
(٦٧) صحيح مسلم – ٤/٢٢١٥ ، والإمام أحمد في المسند – ٢٨٤/٥ .
(٦٨) مسند أحمد – ١٠٣/٤ .
(٦٩) صحيح مسلم – ١٣٧/١ .
(٧٠) رواه الهيثمـــي فـــي مجمع الزوائد ومنبع الفوائد – دار الريان للتراث ، دار الكتاب العربي – القاهرة ، بيروت ١٤٠٧هـــ – ٢٨٨/٧ ، والطيالسي في المسند – دار المعرفة – بيروت – ١٠٤/١ .
(٧١) مسند أحمد ٢٦٩/٥.
(٧٢) انظـــر: مقومات النصر في ضوء الكتاب والسنة – د. أحمد أبو الشباب – المكتبة العصرية – صيدا – بيروت – ط١ – ١٤٢٠هـــ – ١٩٩٩م – ٤٣٧/٢ .
(٧٣) مسند الإمام أحمد – ١٩٨/٥ ، والبزار في مجمع الزوائد – ٢٨٩/٧ .
(٧٤) مسند الإمام أحمد – ١٨٤/٥ .
(٧٥) مســـند الإمـــام أحمـــد – ٢٨٨/٥ ، والحاكم في المستدرك – ٤٧١/٤ ، وأبو داود في السنن – ١٩/٣ وصححه الألباني في صحيح سنن أبي داود رقم ٢٢١٠ ، وفي صحيح الجامع رقم ٧٨٣٨ .
(٧٦) رواه الدارمـــي فـــي الســـنن – ١٣٧/١ ،وأحمد في المسند – ١٧٦/٢، وابن أبي شيبة – المصنف في الأحاديـــث والآثار – تحقيق: كمال يوسف الحوت – مكتبة الرشد – الرياض – ط ١ – ١٤٠٩هـــ – ٤/ ٢١٩ .
(٧٧) صحيح مسلم – ٢٢٣٩/٤ . ومسند أحمد – ٤١٧/٢ .
(٧٨) القضية الفلسطينية – سعيد حوى – ص ٦-٧ .
(٧٩)والملـــك العـــاض: أن يصـــيب الرعـــية فيه عسف وظلم، كأنهم يعضون فيه عضاً والعضوض من أبنية المبالغة. انظر: ابن الأثير –النهاية٢٥٣/٣ مادة عضض.
(٨٠) والملـــك الجـــبري : ملك عتو وقهر . يقال: جبار بين الجبروة، والجبرية والجبروت. المرجع نفسه ١/ ٢٣٦ مادة جبر. وفي العلوم السياسية يطلق عليه النظام الدكتاتوري والأوتوقراطي .

(٨١) سبق تخريج ص ١٠ من هذا البحث

(٨٢) أنظر مزيد بيان لهذا الحديث ص ١٠ من هذا البحث وما بعدها .

(٨٣) رواه الإمـــام أحمد في مسنده ٣١٦/٦ . وأخرجه الطبراني في المعجم الكبير - تحقيق · حمدي بن عبد المجـيد السـلفي – مكتـبة العلوم والحكم – الموصل – ط ٢ – ١٤٠٤هـ - ١٩٨٣م –٣٩٠/٢٣ ، ومعجمه الأوسط – المعجم الأوسط – تحقيق · طارق بن عوض الله بن محمد ،عبد المحسن بن إبراهيم الحسـين – دار الحرميـن – القاهرة – ١٤١٥هـ - ٣٥/٢ . و ابن حبان في صحيحه ١٥٨/١٥، وأبـي يعلى في مسنده – تحقيق : حسين سليم اسد - دار المأمون للتراث - دمشق – ط ١ - ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤م - ٣٦٩/١٢

(٨٤) انظر . رؤية إسلامية لأحوال العالم المعاصر – محمد قطب – ص ٢٢٧

(٨٥) انظـر : الإسلام ومستقبل البشرية – د. عبد الله عزام – ص ٦٨ . و المبشرات بانتصار الإسلام – د يوسف القرضاوي – ص ٧٧

(٨٦) المصدر السابق – ص ٦٨ – ٧٠ .

(٨٧) انظر: المبشرات بانتصار الإسلام- د. يوسف القرضاوي- المكتب الإسلامي- بيروت- ط٣- ١٤١٨ه- ١٩٩٨م- ص ٧٧.

(٨٨) المصدر السابق – ص ٧٨ .

(٨٩) انظر : الإسلام ومستقبل البشرية – د. عبد الله عزام – ص ٦٨ – ٧٠ .

(٩٠) انظر : رؤية إسلامية لأحوال العالم المعاصر- محمد قطب- دار الوطن للنشر- الرياض- ط١- ١٤١١ ه- ١٩٩١م- ص٢٠٧

(٩١) انظر: المبشرات بانتصار الإسلام- د. يوسف القرضاوي- ص ٧٦ .

(٩٢) الموســوعة الإسلامية في الذاهب والأديان المعاصرة – دار الندوة العالمية للطباعة والنشر والتوزيع - ٩٢٩/٢.

(٩٣) المصدر السابق – ص ٩٣٢- ٩٣٣

(٩٤) انظر: المبشرات بانتصار الإسلام- د. يوسف القرضاوي- ص ١٣٨.

(٩٥) الإسلام ومستقبل البشرية- د. عبد الله عزام- مكتبة الصدقات الإسلامية- القدس- ص ٣٢- ٣٣

(٩٦) رؤية إسلامية لأحوال العالم المعاصر- محمد قطب- ص ٢٠٣

(٩٧) رؤية إسلامية لأحوال العالم المعاصر- محمد قطب -ص٢٤٣- ٢٤٤.

(٩٨) للتوســع في هذا الموضوع راجع كتاب " حاضر العالم الإسلامي والغزو الفكري " – د. صالح الرقب - ط١- ص٢٧٠- ٢٧٨.

(٩٩) المصر السابق- ص٢٧٠- ٢٧٤.

(١٠٠) انظر: حاضر العالم الإسلامي والغزو الفكري- د. صالح الرقب- ص٢٧٧-٢٧٧.

(١٠١) الموسوعة الإسلامية في الذاهب والأديان المعاصرة - ٢ / ٩٣٣ .

(١٠٢) انظر: مقومات النصر في القرآن والسنة- د أحمد أبو الشباب- ١/ ٢٨٩- ٢٩٠

(١٠٣) انظر: الإسلام ومستقبل البشرية- د عبد الله عزام- ص ١٧.

(١٠٤) معالم في الطريق – سيد قطب – دار الشروق – ص ٣ .

(١٠٥) مقومـــات النصـــر فـــي القرآن والسنة- د. أحمد أبو الشباب- ١/ ٢٩٠ نقلاً عن كتاب الحجاب لأبي الأعلى المودودي – ص ٣٢.

(١٠٦) المصدر السابق – ١/ ٢٩٠ – ٢٩١ .

(١٠٧) المستقبل لهذا الدين- سيد قطب- دار الشروق- بيروت- القاهرة- ١٤٠١ه- ١٩٨١م- ص٤٧.

(١٠٨) انظر: الإسلام ومستقبل البشرية- د. عبد الله عزام- ص ١٦.

(١٠٩) المصدر السابق – ص١٣ .

(١١٠) انظر : رؤية إسلامية لأحوال العالم المعاصر – محمد قطب – ص ٢١٢ .

(١١١) الإسلام ومستقبل البشرية- د. عبد الله عزام- ص ٤٦ – ٤٧ .

(١١٢) المصدر السابق – ص ٤٧ .

(١١٣) المصدر السابق – ص٣٤ – ٣٥ .

(١١٤) المصدر السابق – ص ٣١- ٣٤ .

(١١٥) انظر : رؤية إسلامية لأحوال العالم المعاصر – محمد قطب – ص ٢١١ .

(١١٦) تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان- عبد الرحمن ناصر السعدي -طبع ونشر الرئاسة العامة لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد – الرياض – السعودية ١٤٠٤هـ – ١/٤١٠.

(١١٧) رؤية إسلامية لأحوال العالم المعاصر- محمد قطب- ص ١١١ – ١١٣ .

التفكير العلمي:
من النقد إلى الإبداع..
من النظر إلى التطبيق العملي

د. سامية عبد الرحمن(*)

مقدمة :

إن الإنسان المعاصر يشعر أنه اليوم أكثر ارتباطاً بالعلم والتقدم العلمي والتكنولوجي أكثر من أي وقت مضى. فالتفكير العلمي، والثقافة العلمية هما حجر الزاوية في تقدم أي أمة وبناء حضارتها، ومن ثم لا يستطيع الإنسان أن يتخلى عن الحضارة التي ترتكز على العلم، بل يطالب بالمزيد منها حتى لا يرتد إلى الوراء. ولكن لا خير في علم لا ينتفع به الإنسان ولا تستفيد منه البشرية.

وإذا كان العلم النظري أو التفكير العلمي لم يظهر إلا مع التقدم الحضاري، فإن العلم العملي قد سبقه بوقت طويل. ولكن وظيفة العلم اليوم تقتضي الجمع بين النظر والتطبيق، وإن كان الأصل أن تقتصر مهمة العالم على وضع النظرية أو القانون العلمي، ويترك للمخترع أو المبدع مهمة تطبيق النظرية في مجال العمل. وكثيراً ما يسيء البعض استغلال النظرية، فيعدل من تسخيرها لخدمة البشرية وصالح أبنائها إلى تدمير المدنية والقضاء على آثارها.

ونحن نعيش اليوم في عصر يشتق أسمه من دلالات العلم ومفرداته، عصر المعلوماتية، والعولمة، عصر الذرة، عصر الكمبيوتر، غزو الفضاء... عصر التفاعل وتعظيم العقل البشري، في هذا العصر تصبح كفاءة الإنسان في حل إشكاليات الحياة المتجددة، وفي طرح إشكاليات جديدة محكاً أساسياً يحدد

(*) أستاذ الفلسفة المعاصرة / كلية البنات / جامعة عين شمس

موقفه في هذا العالم. ومن هنا تأتي معاودة الحديث عن أهمية التفكير العلمي في عصرنا الراهن ... عصر الإصلاح والتحديث، فهذه القضية تعد من أهم وأخطر القضايا المطروحة، ولعل أهميتها وخطرها ناتج من ارتباطها بواقع مجتمعنا في شتى مجالاته. حاجتنا إلى التفكير العلمي المبني على أسس نقدية تسمح بتعدد الرؤى واحترام الآخر، وتمهد الطريق للإبداع.. تعد مطلباً إنسانياً وأساسياً.

تبدأ هذه الدراسة بتحديد دلالات الألفاظ الأساسية في العنوان... التفكير العلمي... النقد، الإبداع، ومدى مشروعية العلاقة بين النقد والإبداع. وتتضمن هذه المحاولة ثلاثة محاور :

١) حول أهمية التفكير العلمي في حياتنا المعاصرة والفارق بين التفكير العلمي أو المعرفة العلمية والمعرفة قبل العلمية (المعرفة الدارجة أو العامية)، وأهم شروط التفكير العلمي.
٢) طريقنا إلى تفكير علمي نقدي، المشكلة والحل : المعوقات وآليات المواجهة.
٣) أما المحور الثالث فيطرح تساؤل : التفكير العلمي في العالم المعاصر : إلى أين ؟؟؟ أو من الذي سيحكم المستقبل : القوة العلمية التكنولوجية في غيبة الأخلاق؟ أم إرادة التغيير في ظل القيم الأخلاقية والإنسانية ؟

من خلال الإجابة على هذا التساؤل نحاول أن نؤكد على أهمية التوازن بين العلم والأخلاق أو ما نسميه بأخلاقية العلم. ذلك أن العلم الصحيح هو الذي يسخر من أجل خدمة البشرية ويهدف إلى سعادة ورخاء وسلام العالم لا إلى تدميره.

*** التفكير العلمي[١]:**

التفكير العلمي هو الحقيقة الأساسية في عالم اليوم، فما هو ؟؟ التفكير هو إعمال العقل في مشكلة ما للتوصل إلى حلها، فهو أعلى شكل من أشكال النشاط العقلي لدى الإنسان، وهو العملية التي ينظم بها العقل خبراته بطريقة جديدة.

نحن نفكر حينما نعترضنا مشكلة فنحاول إيجاد حل لها وكذلك نقول عن العالم، والمخترع، والفنان والشاعر، والمؤلف، وغيرهم. حينما يستغرقون في أعمالهم العلمية أو الإبتكارية إنهم يفكرون. ورغبة الإنسان في السيطرة على الطبيعة وفك رموزها لهو أكبر محرض على التفكير.

وكلمة logic في اللغة الإنجليزية مشتقة من الكلمة اليونانية logos وهي تعني العقل أو الفكر الفكر إذن مرتبط بالعقل. وإذا كان الأمر كذلك فقد دعانا القرآن الكريم والسنة النبوية إلى التفكير السليم، وإعلاء قيمة العقل ومكانته، وضرورة استخدامه وعدم إهماله. التفكير العلمي ليس تفكير العلماء وحدهم، بل ما نعنيه هنا هو المعنى الواسع والشامل لهذه الكلمة، هو النشاط الذي نبذله حين نمارس أعمالنا الحياتية، وهو التفكير المنظم الذي يمكن استخدامه في شئون الحياة المعتادة أو في علاقتنا مع الناس، ومع ظواهر العالم المحيط بنا. ومن هنا فالعالم والمفكر والفيلسوف والفنان، والأديب... كل يفكر تفكيراً علمياً منظماً، كل في مجال تخصصه. وكلما ارتفعت ثقافة المرء تعلم كيف يفكر تفكيراً علمياً منظماً، وأحسن استخدام عقله في حل المشكلات، واضعاً في الاعتبار أن لكل مشكلة ظروفها ومنطقها اللذان يساعدان على فهمها وحلها. والتفكير العلمي عكس الخرافة التي تنكر العلم ومناهجه ولا تؤدي مقدماتها إلى نتائجها.

ويرى ديوي صاحب المذهب البراجماتي أن الأفكار أدوات أو وسائل لتوجيه السلوك وضبطه. الفكرة تتضمن مشروع للعمل، خطة لحل إشكال أو مأزق وهي هنا أداة للعمل، لذلك فتحقيق الفكرة لا يكون في الخلاء، إنما يرتبط بالواقع، وما يعنيه ديوي هنا هو ربط الفكرة بنتائجها العملية أو ممارستها، إذ يستحيل فصل الأفكار النظرية عن تطبيقها العملي لأن الفكر والعمل طرفان لخيط واحد

والتعليل الخرافي هو ألد أعداء التفكير العلمي. وما نعنيه هنا بكلمة "خرافة" أنها اعتقاد اجتماعي خاطئ، فيما يتصل بأسباب الأحداث وتفسير الظواهر، وهي تعتمد على رابطة عرضية بين شيئين قد يكون اقتران وقوعهما حدث بمحض الصدفة. وإذا كان التفكير هو إعمال العقل، فكثيراً ما نلاحظ في حياتنا الجارية مقاومة البشر للعقل وأحكامه وتغليب العاطفة والوجدان في سلوكهم وأحكامهم، من هنا تأتي حاجتنا إلى النقد أو التفكير الناقد على نحو ما سنرى.

*** معنى النقد[٢]:**

ليس أخطر على الحياة الفكرية لأي مجتمع من أن تكون الثقافة التي يحيا عليها أفراد ذلك المجتمع مجرد مجموعة من "الأفكار الجاهزة" أو "الأطر" العقلية الجامدة التي يسلم بها الناس تسليماً دون تساؤل أو وعي إلى ما تنطوي عليه من معانٍ أو إلى ما تستند إليه من فروض.

والنقد: في تعريفه العام تقييم evaluation أي إظهار ما في الشيء من عيوب ومحاسن، سلبيات وإيجابيات. هو محاولة لتغيير الواقع وعدم الاكتفاء بمجرد تفسيره أو تبريره. وبذلك يمثل النقد إعادة البناء، التجديد، إرادة التغيير، بمعنى أن النتائج التي نصل إليها بشأن أمور الواقع ليست إلا فروضاً قابلة للتعديل في ضوء تجارب المستقبل. والتغيير يعني العقل وهو في حالة فعل أي العقل وله القدرة على الوعي بذاته والوعي بما حوله. وبهذا المعنى فإن النقد يمثل ظاهرة صحية للفكر الجاد، والفكر البناء. والناقد هو من تتوافر لديه القدرة على الفحص والعمق دون تحيز، أو هو ذلك الإنسان الذي لا يقبل القول على علاته، والذي لا يصدق إلا بوعي. وصاحب الفكر النقدي هو المجدد، المصحح بفكره الأخطاء الشائعة في مجتمعه، إنه الطبيب الذي يشخص الداء ويقدم الدواء لمن أراد الشفاء.

والمنهج النقدي هو المنهج الذي يناقش ويحاور، يتفق ويختلف، يؤيد ويعارض، ومن ثم فالاستقلال في الرأي، وحرية الفكر، والحوار بين أكفاء،

وعــدم التأثــر بأيدولوجيات معينه... من أهم الأسس الضرورية في اتخاذ أي موقف نقدي. النقد إذن هو إعلاء كلمة العقل. فالعقل قوة خلاقة مبدعة في ميدان النظــر.. وإذا كــان العقــل أعدل الأشياء قسمة بين البشر، وهو أهم ما يميز الإنسان، ففارق كبير بين أن يمتلك الإنسان العقل ويوصف به، وبين أن يمتلكه ويوظفه التوظيف الأمثل، حيث يصبح سبيلنا في القضاء على معوقات مسيرتنا الحضــارية، وطــوق نجاتــنا مــن أسر اللامعقول، والوقوع فريسة للأساطير والخــرافات. علــى هــذا الــنحو يعد النقد ملازماً للتفكير الجاد وضرورة من ضــروراته، وللنقد حضوره الفاعل في كل المجالات وله دوره الإصلاحي في الارتقاء بها خاصة إذا كان نقداً موضوعياً هادفاً بناءاً.

هذا عن النقد، فماذا عن الإبداع[٣] ؟؟؟

الغايــة من أي فكر لا تقف عن حد كشف الأخطاء، بل تتجاوز ذلك إلى بناء العقول وتنمية الأذهان، وإيقاظ الوعي والقدرة الإبداعية. لا يوجد تعريف أو إطــار عام لمفهوم الإبداع، ولكن يمكن القول بأن الإبداع هو الجانب الإيجابي للــنقد، لأن الاقتصــار على كلمة "لا" أو السلب فقد أمر مستحيل. والإبداع هو القــدرة علــى مجاوزة الواقع من أجل تغييره، وهذه المجاوزة ليست ممكنة من غيــر قــدرة العقل الإنساني على تكوين علاقات جديدة تتجاوز العلاقات القائمة وتحــدث تغييراً في العالم، هذه العلاقات الجديدة لا تتم بغير عقل ناقد لعلاقات قائمــة. أي إنه من غير البحث عن الجديد، ليس ثمة مبرر للنقد ولا حاجة إلى إبداع. ثمة علاقة تكاملية بين النقد من جهة والإبداع من جهة أخرى، لأن تكوين علاقــات جديــدة، وابتكار طُرقاً جديدة يستلزم نقد العلاقة القائمة، ونقدها ليس ممكــناً إلا إذا كان الإنسان على وعي بأن هذه العلاقات القائمة تدخل في علاقة تناقض مع الواقع المتطور.

والإبــداع ظاهرة إنسانية طبيعية، يمكن تنميتها، ومن ثم فهو لا يقتصر علــى الموهوبين فقط أو أنه يرتبط بالغموض والعبقرية أو الجنون وما إلى ذلك مــن تعريفات خاطئة تعوق القدرة الإبداعية. وبذلك يصبح التحدي الحقيقي أمام

الإنســـان أن يفهم ويوظف ما لديه من إمكانات إبداعية، لأن أي تقدم في مجال العلــوم الإنســـانية لابــد وأن يقــوم على التفرد والذاتية والنقد والتفكير الحر المبدع(*).

*** خصائص التفكير العلمي(٤):**

المعرفة العلمية، المعرفة قبل العلمية (العامية الدارجة) :

تــبدو المعرفة العامية في صورة معلومات متناثرة استقاها أصحابها من مشـــاهداتهم وخبــراتهم الفردية، واستعانوا بها على ما يصادفهم في حياتهم من أمور. إن الأشياء تبدو للعامي خليطاً من جزئيات لا تقوم بينها روابط، أو تقوم بينها علاقات وهمية تجعل المعرفة خرافية، أو تكون الرابطة قائمة بين ظاهرة محسوسة، وظاهرة غيبية، ثم إن هذه المعرفة العامية تقف عند حد الجزئيات ولا تــرتفع إلى التعميم، ومن ثم تفتقد الدقة التي ينشدها العلم وتلتمسها الفلسفة. في هذا النوع من المعرفة تبدو الأحداث ممكنة وليست ضرورية بمعنى أن الحوادث تــتابع مـــن غيـــر علـــة تحدثها، فوجودها محض اتفاق ومصادفة، وليس أمراً ضـــرورياً محتوماً كنتيجة لوجود علة توجب وجودها، وقد يتوهم أصحاب هذه المعرفة أن للظواهر عللاً غيبية لا يمكن التثبت منها بالتجربة، فكسوف الشمس أو خســوف القمـــر أو نحـــوه من ظواهر طبيعية قد يرتد في نظر العامة إلى الأرواح الشريرة أو غيرها من علل وهمية غيبية لا سبيل إلى التحقق منها عن طريق الملاحظة الحسية.

ويتمـــثل هـــذا النوع من المعرفة في صورة آراء خاطئة وأحكام فردية سريعة يتأثر فيها أصحابها بأفكار سابقة تلقوها من غيرهم فسلموا بها دون بحث أو تمحيص، ومن ثم اتصفت هذه المعرفة بأنها ذاتية وليست موضوعية، جزئية وليست كلية، ممكنة وليست ضرورية، وعكس هذا تماماً تكون المعرفة العلمية. في هذا النوع من المعرفة يكون التفكير تخيلي أو غير موجه، بمعنى إنه يحدث

(*) نعـــود إلى تفصيل هذا في جزء لا حق عند الحديث عن معوقات الإبداع والعوامل المشجعة له، دور الإبداع في حل المشكلات.

نتيجة تداعي الأفكار تلقائياً دون وجود هدف محدد يتجه إليه التفكير، كما أن هذا النوع مجرد تعبير عن رغبات أو حاجات، ولا يعتمد إلا على علاقات بسيطة غير ضرورية، فهو أقرب إلى التخيل منه إلى التفكير أو الاستدلال العقلي الموجه. ولنقف قليلاً عند خصائص التفكير العلمي، والتواصل بين العلم والفلسفة...

إن العلم وليد الدهشة – فيما قال أفلاطون وأرسطو من قبل – ولكن هذه الدهشة يجب أن تقترن بحب الإطلاع والرغبة في التماس المعرفة لذاتها، وعلى العالم منذ البداية ألا يتأثر بآراء مسبقة في موضوع بحثه، بمعنى أن يطهر عقله من كل ما يحويه من معلومات حول موضوعه. وهنا يشبه العالم الفيلسوف، كلاهما يحرر عقله من ضغط الأفكار الخاطئة التي تستبد بتفكيره وتعوق انطلاق عقله. ولكن هذه القاعدة لا تؤخذ على إطلاقها. فقد تكون المعلومات السابقة عوامل مساعدة للباحث لأن اتساع معارفه تساعد على كشف المجهول من الحقائق.

مجمل القول أن الشك المنهجي أو النقد لابد وأن يكون تمهيداً لكل بحث علمي أو فلسفي. وإذا جاز للفيلسوف أن يجعل العقل مصدر المعرفة ومعيارها، فإن العالم لا يستمد حقائقه إلا من التجربة وحدها، لكن هذا لا يمنع من الأخذ بشهادة الغير – كمتمم لملاحظات العالم وتجاربه – كالمجلات العلمية مثلاً. ولكن منهج البحث العلمي يحذر الباحث من الأخذ بحقيقة يتلقاها من غيره، إلا إذا قام بتمحيصها بنفسه ما أمكن ذلك، فالتسرع والتعميم في إصدار الأحكام دون تبرير أو التحيز إلى رأي دون آخر ليس من صفات البحث العلمي. على الباحث أن يلتزم الموضوعية، والنزاهة، وهنا يختلف العلم عن الفن الذي يعتمد على الذاتية. (الفن أنا والعلم نحن فيما يقول كلود برنار).

الباحث هنا يلتزم الحيدة ويستبعد الاعتبارات الشخصية والأيدولوجيات السابقة، وغير هذا مما يبعده عن هدفه في كشف الحقيقة. التحيز يلغي التفكير الحر، والقدرة على النقد ويشجع الخضوع للطاعة دون وعي. فالعالم لا يخضع

بحثه لمصلحة ذاتية أو شهرة فردية أو عقيدة دينية أو فكرة قومية إلى الحد الذي تنتفي فيه أمانته في تقصي الحقيقة.

وفي هذا يتفق العالم والفيلسوف في التجرد من العاطفة والانفعال، والفكر الهادئ المتزن الذي يرتفع فوق الحق والكراهية. وإذا كان العلم يتصف بدقة الملاحظة العلمية والروح النقدية العقلية، فإن هذا لا ينفي حاجته للخيال، لأن العلم لا يستقيم بغير فروض تفسر الظواهر التي يدرسها، وهذه تتطلب خيالاً واسع المدى، ولكنه هنا يختلف عن خيال الفنان، لأن خيال العالم وسيلة إلى كشف الحقيقة دون تجاوز الواقع. الحاجة إلى الثقافة الواسعة التي تتجاوز التخصص العلمي المحدود. يوصي كلود برنار أن من يعد نفسه لأن يكون عالماً بأن يتزود بثقافة واسعة في الفلسفة والفن معاً. فالفلسفة تضفي على التفكير العلمي حركة تبعث فيه الحياة وتسمو به، والفنان يستمد من العلم أسساً أرسخ، والعالم يستلهم من الفن حدساً أصدق. فالتفكير العلمي هنا لا يصدق على العلوم الطبيعية وحدها، أو التجريبية، بل يندرج تحته العلوم الرياضية، والإنسانية (أي الاجتماعية)، والعلوم المعيارية التي تبحث في القيم (الحق، الخير، الجمال).

فخصائص التفكير العلمي كما أوضحناها تتفق مع المعرفة الفلسفية في عدم استقاء الحقائق من سلطة ما دينية، أو سياسية، عرفية، اجتماعية أو غير ذلك. كلاهما يبدأ بالشك وتطهير العقل من الأفكار السابقة رغبة في التوصل إلى الحقيقة، يبدو هذا واضحاً في الجانب السلبي من منهج "بيكون" التجريبي، القاعدة الأولى من قواعد المنهج عند "ديكارت"**.

فالروح النقدية، حرية الفكر، والتسامح، التواضع، عدم التعصب، والتريث في إصدار الأحكام، إعادة النظر، التحرر من كل سلطة، وعدم قبول إلا ما نشأ عن تفكير سليم... لهي من أهم صفات الفيلسوف والعالم على السواء. وبغير هذه الحرية الفكرية، والروح النقدية لا تعيش فلسفة ولا يتقدم علم.

*** طريقنا إلى تفكير نقدي[٤]... المشكلة والحل :**

- معوقات التفكير النقدي :

النقد يتنافى مع النقل والتقليد سواء أكان نقلاً عن الماضي أو تقليداً للغرب. وإذا وضعنا في اعتبارنا أن كل عصر من العصور لا يخلو من الطيب والرديء، الحسن والقبيح، فإنه ما من زمن من الأزمان السابقة كان منزهاً عن العيوب حتى يصح أن يقال أنه نموذج للكمال البشري. ويترتب على هذا الفهم – الذي لا ينفصل عن مبدأ التطور – الوعي بأن كل لحظة من لحظات هذا التتابع الزمني تنطوي على عناصر متعارضة وذلك على نحو يتيح للوعي تصوراً نقدياً، كما يعني ذلك أن التمسك بالماضي فقط وهم من الأوهام، لأن الماضي مهما بلغ من صدقه، فإن الواقع – الحاضر – سيتخطاه لا محالة. والإيمان بالعقل يعني الإيمان بالإنسان وقدراته الخلاقة على صياغة المستقبل.

"ليس ثمة مصير قد تحدد سلفاً بحيث لا يكون لدينا أمل في أن نرى بعض المتناقضات تثور في داخل معطياته... فيما يقول جارودي".

أما التقليد فهو إلغاء للعقل لأنه استجابة عاجزة تؤكد غياب الوعي وترسخ عبودية الأنا التي تقبل قول الغير دون دليل أو مناقشة. وإذا كان تأكيد معنى العقل هو الوجه الآخر لتأكيد القدرة الإبداعية لدى الفكر، وتحريره من اسر التقليد، فإن تحرير عقول الأفراد من أوهام التقليد هو تحرير لثقافة الأمة كلها.

لذلك يمكن القول أن تقديس الماضي بشكل مطلق لهو أمر يسئ إلى الفكر الإنساني المتطور، بل ويسيء إلى إنسان اليوم الذي لم يعد مؤهلا لأن يأتي بجديد، ولا أن يخدم واقعه المتغير، وكأنه يعزف على أوتار القديم نفس اللحن، الذي لم يعد مناسباً، بل ويعد لحناً شاذاً في عالم متغير.

والتقليد لا يقتصر على تقديس الماضي فقط، بل أيضاً على النقل عن الآخر (الغرب) أو تصور أن كل ما أنتجه الوعي الأوروبي عموماً لابد وأن يكون صحيحاً بالضرورة. وهذا ما يعرف بمركزية الآخر: الآخر مبدع، الأنا

ناقــل*. نحن لا نشك في أن حاضرنا الفكري المعاصر هو من جهة استمراراً لاتجاهاتــنا الفكرية الماضية، ومن جهة أخرى انطلاقاً نحو آفاق المستقبل. لذلك لا نــريد للماضــي – إذا أردنــا الإصلاح حقاً – أن يكون مخدراً يشل حركتنا ويحــول بينــنا وبين الابتكار والتجديد، بل لابد لنا اليوم من العمل على التفكير لحسابنا الخاص، دون الوقوف عند حد تقليد الغرب أو النقل عن الثقافة الغربية، وكأنها الأطار المرجعي الوحيد. لابد أن يكون وعينا هو الوعي المستفيد، الناقد، ولــيس الوعي الناقل، وأن ننظر إلى المذاهب الأوروبية على أنها مجرد نماذج فكــرية نهتدي بها ونستفيد منها – بما يتفق مع ثوابتنا وهويتنا – وبهذا المعنى تكــون المعــرفة بالثقافة والحضارة الأوروبية وبغيرها من الحضارات عوامل مشجعة، ونماذج صادقة لوعي خاص وفي ظروف خاصة، لإبداع خاص، وليس على أنها الوعي الشامل أو الحضارة الإنسانية الشاملة.

- النقد ضد الدوجما Dogma :**

إذا كــان الــنقد يتفق وإعلاء سلطان العقل والحرية والتسامح، فإنه ضد التفكيــر القطعي الدوجماطيقي، ضد التعصب والتشبث بالرأي الأوحد، وادعاء القــدرة علــى امتلاك الحقيقة. ثمة نماذج عديدة في تاريخ الفكر الإنساني تؤكد وجود التعصب، وغياب الحرية والنقد، والتمسك بالرأي حتى لو ظهر فساده.

- النقد ضد السلطة : ***

السلطة هي المصدر الذي لا يناقش، والخضوع للسلطة أسلوب مرٍيح في حل المشكلات، ولكنه ينم عن العجز والافتقار إلى الروح الخلاقة. والسلطة في كــل أنــواعها تشترط الطاعة التي هي ضد النقد والعقل والاستنارة. المطيع لن يكــون حــراً بــل مقهوراً. ومن هنا فإن العصور التي كانت فيها السلطة هي المرجع الأخير في شئون الغلم والفكر كانت عصوراً متخلفة خلت من كل إبداع. ومــن ثــم فــإن عصور النهضة والتقدم إنما هي تمرد وثورة على كل أنواع السلطة، من أجل تمهيد الأرض للابتكار والتجديد.

إذا كـــان النقد ضد التقليد، والنقل والتعصب والسلطة، وأحادية الإدراك، حـــرفية الفهـــم، الجمود ورفض التغير، وكراهية التطور ولزوم الطاعة، وإيثار التصـــديق، والأخذ عن الآخر بوصفه السلطة أو الإطار المرجعي الوحيد... فما الحل؟؟؟.

لا سبيل إلى تجاوز مثل هذا الموقف إلا بتأكيد الوعي النقدي للأنا، هذا الوعـــي الـــذي يقوم بفعل التصفية الذاتية والنقد مع ميراثه السلبي، يكشف عن سلبياته وتناقضاته وأوهامه، يوقظه من سباته، يمارس نفس الفاعلية حين يضع ميراث الآخر أو أقوال الغير موضع النقاش، فيؤكد حضوره النقدي تجاهها، ولا يـــتلقاها التلقي السلبي، بل التلقي الفاعل الذي يحول عملية الاستقبال إلى إعادة للإنتاج وإسهام فيه. لابد أيضاً من تأكيد الطابع الإنساني لهذا الوعي، على أساس يحـــرر الهـــوية الثقافـــية مـــن مخاطر النزعات العرقية التي تقوم على أوهام التعصـــب، والتـــي تقصر التفوق على جنس دون آخر، والرقي على ثقافة دون أخرى(*). (مركزية وهيمنة الآخر – كما سبق أن أوضحنا).

هذا الطابع الذي يؤكد قيمة إبداع الإنسان من حيث هو إنسان بعيداً عن تمييـــز العـــرق أو الجـــنس أو الثروة أو اللون أو اللغة، ويؤسس لمكانة العقل بوصفه أعدل الأشياء قسمة بين البشر. وإذا كانت الحضارة جهداً إنسانياً مشتركاً تسهم فيه الأمم جميعها ويضيف لاحقها إلى سابقها في سلم التقدم، فلابد أن يكون وعينا هو الوعي المتفتح على الآخر، المحاور له حوار الأكفاء، مدركاً أن ثقته بنفســـه، وليس التحقير من شأنه – هو الشرط الأول لإبداعه. وفي هذا ما يؤكد حضـــور الأنا تجاه الآخر. للآخر الذي لا نأخذ عنه أو منه تقليداً أو إتباعاً، بل نقداً وإبداعاً.

(*) يحلـــو للمؤرخين والعلماء أن يرددوا أن العلوم كلها قد تأسست في بلاد الغرب (اليونان) حيث وضع إقليدس أصـــول علـــم الهندســـة، أرشميدس أصول علم الفيزياء، أبقراط أصول علم الطب، وهيرودوت أصول علم الـــتاريخ. ويؤكد الغرب أن العلوم المختلفة كانت كلها فنوناً لا علوماً عند العرب والمصريين، أي أنهم كانوا يعتمدون فيها على الخبرة والممارسة الشخصية أكثر من اعتمادهم على النظريات العامة... والحق أننا يجب أن ننظر إلى هذه الأحكام كلها نظرة دقيقة نافذة، فالفكر العربي كان له أبعد الأثر – سواء في المجال العلمي الخالص أو في المجال الفلسفي – على الفكر الغربي، وإزداد هذا الأثر مع انتشار العلوم عند العرب(٦).

إن النهضة والحضارة وإرادة التغيير.. لا تتحقق إلا بالإضافة والثقة بالنفس، وهذا بدوره لا يتحقق إلا في مناخ أمن، وفي جو من التسامح والحرية... الحرية على مستوى الفكر، على مستوى العمل أو التنفيذ. فالحرية – أو التحرر – هي إحدى الوسائل التي تقودنا إلى تفكير نقدي أو قل إنها الجسر الضروري الذي نعبر به من النقد إلى الإبداع. ثمة علاقة وثيقة بين ترقي الإنسان، وبين شعوره بالحرية فيما يرى هيجل.

ويؤكد أستاذنا د / زكي نجيب محمود في معرض حديثه عن الحرية(٧) أن الحرية لا تكون إلا من قيد : قيد الجهل والخرافة، قيد النص المنقول. والتفكير النقدي هو التفكير الحر المعقول. الحر من قيود الآراء المسبقة، والمعقول في خطة سيره نحو هدف مقصود. هذا التفكير القائم على الحوار العقلي المستنير من أوضح العلامات التي تشير إلى قيام نهضة فكرية.

الحرية هي "الأمانة التي حملها الإنسان".

"إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال، فأبين أن يحملنها وأشفقن منها، وحملها الإنسان، إنه كان ظلوماً جهولاً".(*)

والأمانة التي حملها الإنسان هي الإرادة الحرة، التي تميزه عن سائر أجزاء الكون، فهو قادر على اختيار الصواب من الخطأ، وعليه تقع مسئولية الاختيار. الإنسان – على خلاف الطبيعية – هو الذي ينسج حياته بإرادته وتلك هي الأمانة التي عرضت عليه فحملها مسئولاً، فالإرادة الحرة البناءة، التي تقول "لا"، هي إرادة التغيير، إرادة الخلق والإبداع. والإيمان بالحرية ثقة في المستقبل، وتفاؤل بقدرة الذات على حل متناقضات حياتها، ومواجهة شتى عوائقها. الحرية تعني أن التغير حقيقي وأن المستقبل مفتوح، والإمكان قوة مشروعة، والإرادة الإنسانية قوة خلاقة وجدة مستمرة، لأن الإنسان لا يمكنه أن يبدع أو يخلق إلا في "الحرية" ومن خلالها. الأحرار وحدهم يمكنهم أن يبدعوا ويخلقوا الحضارة، أما العبيد فإنهم لا يتجاوزن اللحظة التي يعيشونها.

(*) الأحزاب آية ٧٢.

والشخصية الحرة المبدعة هي محور كل فكر أصيل، وبالتالي رفض أي ذاتية شخصية أو أيدولوجية فكرية تغلق الباب على صاحبها وتجعله عبداً لها، فتفقده القدرة على التواصل مع الآخرين.

إن الإبداع لا يتحقق إلا في اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة على طرائقها المعتادة. وإذا كان التمرد لا يسوي قضية، إلا أنه يستطيع أن يلعب دوراً عظيماً في تحرير الإنسان. المذلة والخضوع والخوف والطاعة لهي أخطر عقبة في سبيل حرية الإنسان وخلقه وإبداعه.

الإبداع إذن وليد الحرية، ولا يمكن أن يحدث بدونها، ومن شأن الروح الإبداعية أن تخلق شيئاً جديداً مبتكراً، وشيئاً فريداً unique لم يقدر للعالم أن يشهده من قبل، والمهم في الإبداع أن يعمل كل فرد بوصفه هذا الشخص المعين لا أي شيء آخر. وكل إنسان لديه اختيارين في الحياة إذا جاز هذا الفصل : إما أن يذوب في المجموع أو أن يكون متفرداً متميزاً. من أجل هذا عليه أن يتجاوز النقد إلى الإبداع، وهذا يمكن تحقيقه بالحرية، والثقة بالنفس، الشعور بالاستقلال، التأكيد على أهمية الفروق بين الأفراد، وتشجيع مناخ آمن ومفتوح، وتدعيم الحوار... كل هذه عوامل مشجعة للإبداع.

- دور الإبداع في حل المشكلات :

الإبداع كمحور للعملية التعليمية : هنا يمكن التركيز على ثقافة الإبداع التي تكمن في لغة الحوار وتكوين الجديد، وتغيير الواقع بدلاً من ثقافة الذاكرة التي تعتمد على أسلوب الحفظ والتلقين والحفاظ على الوضع القائم دون تغييره.

الإبداع كمحور للتربية : التربية لا تؤسس على الطاعة العمياء والتقليد دون وعي، بل على أسلوب الحوار، الحب، والتعاطف المتبادل بين المعلم والطالب. التربية الأولى تخنق الإبداع لأنها تعتمد على كبت الرأي الحر والطاعة العمياء، أما الثانية تحقق الإبداع أو تساعد على تنميته لأنها تبتعد عن الأساليب النمطية التي تجعل البشر على نمط واحد stereotype.

<u>الإبداع كمحور للتغيير، حل المشكلات الخاصة بالهوية والثقافة</u> : وذلك عــن طريق اختيار الأفضل، وما يتناسب مع كل ثقافة، وليس عن طريق هيمنة أو سيطرة ثقافة بعينها على الثقافات الأخرى. ذلك أنه لا يمكن أن تصف دواءاً واحداً لكل الأمراض، كما إنه لا يجوز أن يكون هناك طبيباً واحداً يشخص لكل المرضى دواءاً بعينه يشفي عللهم، وهكذا لكل أمة فكر خاص بها وثقافة وثوابت خاصــة بها، وتستطيع أن تأخذ من الآخر – تنفتح على الآخر – في حدود هذه الـثقافة، وبالتالي لا يمكن لأحد ادعاء الحقيقة المطلقة أو العلم الأوحد أو الرؤية الصائبة... فكل هذا يتنافى مع روح النقد والحرية والإبداع.

*** تقدم العلم – في العالم المعاصر – إلى أين ؟؟[٨]**

يــرجع الفضــل في كل تقدم حضاري إلى العلم، فالعلم وحده هو القادر علــى تغيير البيئة والمجتمع. ولا يستطيع السياسيون والتربويون والاقتصاديون أن يقدموا لنا أفكارهم إلا بالاستناد إلى العلم.

وقد صور المفكرون عصرنا هذا بأنه عصر العلم والتكنولوجيا، وأيضاً عصر القلق والحروب. فقد تقدمت العلوم وما يتبعها من تكنولوجيا تقدماً عظيماً، فكيف يمكن تفسير هذا القلق مع هذا التقدم العلمي؟! وهل يستطيع العلم وحده أن يصلح الطبيعة الأخلاقية للأفراد ؟!

إن العلمــاء ليســوا وحدهم الأمناء على الحكمة والأخلاق. فالعلم شيء والأخــلاق شيء آخر. العلم في ذاته ليس خيراً أو شراً، إنه فقط يعطي للإنسان الوســائل الفعالة ليفعل ما يشاء. ولكن كل الانتصارات العلمية أصبحت لا تكفي الإنســان الذي يبحث عن ذاته وعن معنى الحياة. فالتقدم الباهر الذي وصل إليه الإنســان لم يحقق له التوازن النفسي الذي يبغيه. إننا نعتقد أن اهتمام الحضارة الغربية بالجوانب المادية من الإنسان أكثر من الجوانب الروحية فيه هو السبب فــي هــذا القلــق، واللاتوازن. وربما كانت مهمة العلم – في بعض الأحيان – القضاء على الإنسان لا المحافظة عليه.

حقـاً لقـد أكـد العلماء أن العلم كفيل بتحقيق السعادة والرخاء والثروة للإنسـان، ولكن هذا الرأي ليس صحيحاً، فلقد أدت بعض العلوم إلى صراعات بـين الشـعوب والـدول، وبين أفراد المجتمع بعضهم ببعض، فلقد أدت نظرية الـتطور عـند "دارون" إلى تفرقة عنصرية بغيضة بين الشعوب، كما أدى علم التحلـيل النفسـي عند فرويد إلى اهتزاز حقيقة الإنسان، باعتباره كائناً يخضع للغزيرة واللاشعور دون إمكان السيطرة عليها، فيقع فريسة للأوهام والأمراض النفسية التي هي أخطر أمراض العصر.

فـالعلم – بهذا المعنى – قد يحقق للإنسان القوة والقدرة والسيطرة على الطبيعة، ولكنه لا يستطيع أن يحقق للإنسانية السعادة. نحن لا نستطيع أن ننكر قـيمة العلـم وأثـره في حياة الشعوب، ولكنه وحده لا يستطيع تحقيق السعادة للإنسـان، بل لابد من تضافر القيم الدينية والأخلاقية حتى يمكنها حل المشاكل التي يعجز العلم عن حلها.

إن التقدم لا يمكن أن يكون نتيجة لعامل واحد، أياً كان هذا العامل، إنما هـو نتـيجة لعدة عوامل متكاملة؛ مادي ومعنوي، اقتصادي، سياسي، أخلاقي. ويقـول ألبرت شفيتسر في كتابه : فلسفة الحضارة : أن مقومات الحضارة في جوهرها أخلاقية، أما غير هذا من مقومات تاريخية ومادية وجمالية فما هي إلا مجـرد ظـروف مصاحبة للحضارة. وهو يري أن انهيار الحضارة الغربية قد حـدث بسبب ترك المجتمع للأخلاق أو بسبب تأخر التطور الثقافي عن التطور المادي والعلمي الذي يبهر الكثيرين من المعاصرين.

والحق أن سبب انهيار الحضارة الغربية ليس هو التقدم عن طريق العلم والتكنولوجـيا، بل هو إساءة استخدام العلم في الحروب وويلاتها، وفي استعمار الأقوى للضعيف. فيرغم التقدم العلمي ومخترعات التكنولوجيا واختراق الفضاء، اهتـزت القـيم وتضاءلت، وأصبح كل ما يهم الإنسان هو المادة، واختفت القيم الإنسـانية وخلت الحضارة المعاصرة من الدوافع الروحية والبواعث الأخلاقية. ويرى بعض العلماء إن الإنسان قد أساء في استخدامه للعلم فبدلاً من أن يسيطر

علـــى الطبـــيعة – كما كان يقول بيكون وديكارت – أصبح يفسد هذه الطبيعة. فالبيـــئة الطبيعـــية قد تلوثت، والطبيعة الإنسانية قد أفسدتها الحضارة الصناعية الحديـــثة*، أصبح الإنسان يعاني من أمراض العصر التي لم يستطع العلم برغم تقدمـــه معالجتها والقضاء عليها، وأصبح يخشى تطبيق العلم في أغراض أخرى غيـــر الـــرخاء والسلام، ويرفض بشدة أن يتحول العلم إلى سلاح رهيب يفتك بالإنسانية ويدمرها.

هكـــذا اتخـــذت الحضـــارة الأوربية من العلم منهجاً لها، وأسقطت من حســـابها الاعتبارات الإنسانية، وأصبحت المبادئ الأخلاقية كالمومياء المحنطة فـــي اللفائـــف، وعجـــز العلـــم وحـــده عن إصلاح الطبائع الأخلاقية، ولم تعد الإنتصارات العلمية وحدها تكفي الإنسان الذي يبحث عن ذاته في هذا العالم.

ولكـــن ســـيظل الإنسان – رغم هذا – يسعى إلى التقدم العلمي والرقي، ولـــن يتخلـــى عـــن المكاســـب العلمية مهما كانت الأخطار التي تحيط به. إنها لمسئولية العالم الغربي اليوم أن يحقق المعادلة الصعبة بين العلم والأخلاق، كما أننا نعتقد أن العالم العربي المعاصر يجب أن يؤدي دوره في هذا التقدم. فالعالم إنسان قبل أن يكون عالماً، لذلك لابد أن يشعر العالم بمسئوليته تجاه البشرية. والعلم لا يتعارض مع النزعة الإنسانية والاعتبارات الأخلاقية. أكد هذا أينشتين، رسل، ومن قبل بيكون، كما أكدت هذا النزعة العملية في حياة الإنسان، الفلسفة البـــراجماتية في أمريكا، بل إن العلم قد تحولت تطبيقات قوانينه – في وقتنا هذا – إلـــى تكنولوجيا العصر. وإذا كان البحث العلمي أساس التقدم الحضاري، فإن التكنولوجـــيا هـــي الســـبيل إلـــى تحويل نتائج البحث العلمي إلى مواد وأجهزة ومعدات لاستخدامها في الحياة العملية.

وإذا وقـــع فـــي ظن البعض أن المعرفة العلمية قد حلت محل المعرفة الخلقـــية، وأن العلـــم قد أصبح كفيل بحل كل مشكلات السلوك، فإن التجربة قد أثبـــتت للناس أن العلم نفسه لا يمكن أن يقوم إلا على أساس أخلاقي. ليس العلم وحـــده هـــو الذي يصنع الإنسان، بل الإنسان هو الذي يصنع العلم وذلك بفكره

وأخلاقــه وقــيمه وإبداعاته. وما أحوج علمنا المعاصر إلى العنصر الأخلاقي الإنساني الذي افتقده من قبل. ولا نقصد هنا الأخلاق المتعالية، بل الأخلاق التي تكــون مهمــتها تــناول الواقع بالتغيير لتسير به نحو قيم يخلقها الإنسان لنفسه وبوحي من ظروفه، كما تحقق له حريته.

لابد أن يكون "النمو" أو "التحسن" أو "إعادة البناء" هو الغاية التي ننشدها مــن العلم والأخلاق معاً، والفلسفة التي تأخذ بهذه المعايير تدين في نفس الوقت للــتفاؤل، وتفســح مجــالاً للأمل، وآفاقاً جديدة للتطور، فهذا العالم ليس أفضل العــوالم الممكنة، بل إنه بحاجة دائمة إلى العمل على إصلاحه، ومواجهة ما فيه مــن نقص. والإنسان ليس فرداً منعزلاً، بل إنه جزء من بيئته الحضارية التي يتأثــر بها، والحضارة الحية هي التي لا تتوقف عن النمو، لأنه حين تعمد إلى العزلة والجمود تفقد ما فيها من حيوية.

أفــرز العلــم – في كل مجالاته – مزيداً من التقدم والإزدهار في كافة الميادين، ومكن العلم الإنسان من السيطرة على ظواهر الطبيعة في الأرض التي يعــيش علــيها ويسر له غزو الفضاء ليفرض عليه سلطانه، وبدا بهذا كله تاج الخليقة، بدا ما رداً جباراً، قهر الطبيعة وبسط عليها سلطانه.

ولكــن من عجب حقاً أن هذا المارد الجبار قد تقضى على حياته لسعة مــن بعوضة أو جرعة ماء ملوث أو غير ذلك من أسباب قد تبدو تافهة، يعجز عن مقاومتها ليعدو ضعيفاً هزيلاً يثير العطف والشفقة.

وقــد عبــر القــرآن عن هذا أصدق تعبير حين قال : **(يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضُــرِبَ مَــثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِن دُونِ اللَّهِ لَن يَخْلُقُوا ذُبَابًا وَلَــوِ اجْتَمَعُوا لَهُ وَإِن يَسْلُبْهُمُ الذُّبَابُ شَيْئًا لاَّ يَسْتَنقِذُوهُ مِنْهُ ضَعُفَ الطَّالِبُ وَالْمَطْلُوبُ)** (*).

(*) الحج آية ٧٣.

وفـــي آيـــة أخـــرى : (يُـــرِيدُ اللَّهُ أن يُخَفِّف عَنكُمْ وخُلِقَ الإنسَانُ ضَعِيفًا)(*).

إنه التناقض الذي يمكن في داخل الإنسان والتأرجح بين القوة والضعف، بـــين الكمـــال والنقص. هذا التناقض يجعلنا نقر أن العلم لا يمكن أن يحل محل الأخـــلاق أو الـــدين، وأن الذين ينقضون الدين باسم العلم يخطئون في تقديرهم للعلم.

ســـيظل الإنســـان بحاجـــة إلى العلم إيماناً منه بالتطور والجدة والخلق والإبـــداع، وبحاجـــة أيضـــاً إلى القيم الروحية من أجل تحقيق التوازن النفسي والسلام مع العالم.

(*) النساء آية ٢٨.

الهوامـــش

1) John, C. S. Kin : The Art of creative critical thinking P. ٢٢L٢٣.
University Press America. ١٩٤٤©,
John Dewy : How to think. London. D.C
Health and company. ١٩٣٣

د/ حسين علي حسن : فن التفكير ص ٢٨، وما بعدها.
د/ سـامية عـبد الـرحمن : القيم الأخلاقية في الفكر الإسلامي والفكر الغربي المعاصر.
ط ١، ١٩٩٢، ص١١٢ : ١١٤.
* راجـع هـنا :/ موقف سبينوزا من الخرافة، ومن الخوارق والمعجزات [إذا غاب العقل ظهرت الخرافة، إذا سادت الخرافة ضاع العقل] من كتابنا : النقد في الفلسفة الحديثة. دار الثقافة ٢٠٠٠، ص٨٢ : ٨٣.

٢) نفس المرجع ص ٧ : ١٥.

٣) انظـر : د/ صفاء الأعصر : الإبداع في حل المشكلات. دار قباء للطباعة والنشر ص٣٨، وما بعدها.

٤) راجع هنا : د / توفيق الطويل. أسس الفلسفة ص ٢٠١ : ٢١١.
* رفـض سبينوزا للمعرفة العامية، قوله بالمعرفة العقلية. من كتابنا : النقد في الفلسفة الحديثة ص٥٩ :٨٠.
** نفس المرجع : ص ٩ : ٤٢.

٥) راجع هنا * د/ حسن حنفي : مقدمة في علم الاستغراب.
** د / فؤاد زكريا : التفكير العلمي ص ٨٧، وما بعدها.

اتســم عصر النهضة الأوربية بالثورة والتمرد على القديم ممثلاً في سلطة أرسطو، وسلطة الكنيسة في آن واحد.. أنظر : النقد في عصر النهضة في كتابنا : النقد في الفلسفة الحديثة ص ١٣ : ٢٥.

*** د/ زكريا إبراهيم : مشكلة الفلسفة.

**** د/ توفيق الطويل : الحضارة الإسلامية والحضارة الغربية. ص٣٧ وما بعدها.

***** كتابنا : الحرية في فلسفة رسل : نقد رسل للسلطة.

الدوجماطيقــية هي توهم إمتلاك الحقيقة المطلقة، وهذا الوهم يمتنع معه التفكير النقدي الإبداعي.

انظر د / مراد وهبه : "ملاك الحقيقة المطلقة". الدوجماطيقية. ص١٨٥ : ١٩٣.

٦) انظــر أثــر العــرب وعلومهم على الحضارة الغربية، وسبقهم في الريادة والكشف من كتاب :

د/ نازلي إسماعيل : الإنسان والحضارة ص ٣٦٩ : ٣٨٦.

د/ توفيق الطويل : الحضارة الإسلامية والحضارة الغربية ص ٣٩ : ٤٥.

د/ توفيق الطويل : قضايا من رحاب الفلسفة والعلم ص٧.

العلم عند العرب في عصر الإسلام ص ٢٣٩ : ٣٤٨.

٧) انظر : د/ زكي نجيب محمود : عن الحرية أتحدث.

د/ زكي نجيب محمود : من زاوية فلسفية ص ١٢٨.

٨) راجع هنا : فلسفة الحضارة. ترجمة د/ عبد الرحمن بدوي. القاهرة. ١٩٦٣ . ص ٦٤، ٤٠١.

- توفيق الطويل : الحضارة الإسلامية والحضارة الغربية. ص٧٠.
- كتابنا : القيم الأخلاقية في الفكر الإسلامي والفكر الغربي المعاصر. ص١٣، ١١٧، ١١٨.
- انظــر رأي روســو فــي العودة إلى الطبيعة، أن العلوم والفنون قد أفسدت الطبيعة الطيبة للإنسان من كتابنا : جان جاك روسو : دار الثقافة ٢٠٠١.

التكوين الحركي بين الاستاتيكية والديناميكية لدى مصممي فن الباليه

د. لمياء زايد(*)

من المعروف أن الفنون جميعها تقع تحت مفهوم واحد وهو مفهوم الإبداع الفني والإبداع يعنى الإنشاء الذي يتجاوز الواقع إلى ما هو خارج مفهوم الواقع بحيث تكون هناك إضافة إبداعية جديدة من كل مبدع يتصدى لعمل فني ما، فيأخذ من الطبيعة ما تختاره لعمله الفني ويضيف إليه من ذاته ليصبح الناتج شيئاً يختلف عن الواقع الذي نعيشه.

وان كان الإبداع هو العنصر الأساسي في منظمة العمل الفنى، ويأتى التشكيل كقاسم مشترك من الجذور التى تجمع هذه الفنون جميعاً وقد يظن العنصر أن التشكيل يدخل فقط فى اطار الفن التشكيلى ولكنه يدخل أيضاً في فنون أخرى منها الموسيقى والباليه، فنجد مثلاً فى عرض الباليه ان الراقص يقوم بالتشكيل فى الفراغ المسرحى الذى يعتبر التشكيل في المكان، مع الموسيقى التى تستحوذ على التشكيل فى الزمان، والوقت. وفى العمل الإبداعي نجد عنصراً آخر هو الأثر الذى يتركه هذا العمل عند المتلقى، سواء كان العمل الفنى هذا عملاً سمعياً أو عملاً مرئياً أو الاثنين معاً، ورابع هذه المفاهيم هو الإنسانية ونعنى بها هنا علاقة هذه الفنون جميعاً بالستارة والإنسان وعلاقة الفن عامة بالوجدان والأحاسيس الإنسانية.

وهذه المفاهيم هى الأساس الأول فى التكوين المرئى بشكل عام منذ البدايات الأولى لفن الباليه وبدايات الفنون بشكل عام ولكن مع حدوث التطورات والمستجدات والمتغيرات وتأثير التكنولوجيا ودخول الآلة والحاسب الآلى فى

(*) مدرس بالمعهد العالي للباليه – قسم الإخراج.

جميع شئون الحياة أفرز عديد من مستجدات ومتغيرات فى مجال التكوين عامة والتكوين الحركى خاصة فى فن الباليه .

والباحثة تحاول في هذا إلى الإشارة لبعض هذه المتغيرات وتأثيرها على فن الباليه وخاصة في جزئية التكوين الحركي، لأن التكوين الحركي هو المنطلق الأساسي في العمل الفني وعلى وجه التحديد في عرض الباليه.

وأهداف الباحثة فى هذه الدراسة هى التعرض إلى العناصر الأولى للتكوين عامة والتكوين الحركى خاصة والعناصر التى تؤثر على هذا التكوين ثم نتعرض إلى المستجدات والمتغيرات التى حدثت فى المجال الفنى خصوصاً تأثير التكنولوجيا عليها وبعد ذلك عرض هذا التأثير على مجال التكوين الحركى فى فن الباليه .

والباحثة تجد أن هذه الدراسة قد تلقى الضوء على بعض المحاور الجديدة والمستحدثه فى التكوين الحركى حتى يمكن تحديدها والاستفادة منها للمصممين الشباب والمخرجين الجدد فى مجال فن الباليه .

ويعتبر المسرح صورة فنية كسائر الصور الفنية وسيلة اتصال بين الفنان والمتفرج ووسائل اتصال المسرح بالجمهور أكثر اتساعاً من وسائل أى صورة أخرى من صور الفن والواقع أن المسرح هو المكان الذى تلتقى فيه جميع الفنون "الأدب – التصوير – النحت – العمارة – الموسيقى – الرقص" كل من هذه الفنون يستخدم فى اطار حدود معينه .

أما "التكوين المسرحي أو التكوين الفني لصورة المنصة (خشبة المسرح) هو ما يراه المشاهد فى أى لحظة معينة أثناء التمثيل، وبطبيعة الحال لا تستمر هذه الصورة ثابتة لمدة طويلة وإنما تتغير باستمرار أبان تقديم عرض المسرحية، ومع ذلك فالمطلوب مؤقتا هو أن نجمد الاطار، أى نتأمل صورة المنصة (خشبة المسرح) علما بأنها صورة ثابتة كى نتبين الخصائص التى يجب

أن تتصف بها، ويمكن جمع هذه الخصائص تحت عنوان التكوين الفنى وتكوين الصورة[١].

أما فى الباليه فإن الراقصين يؤدون الخطوات التى يرسمها مصمم الباليه على نغمات الموسيقى ويمثلون ويرقصون طبقاً لتعليمات المصمم داخل مناظر وفى ثياب حدد فكرتها الأساسية وألوانها فى أغلب الأحيان مع مصمم الباليه أما الحوار فى الباليه فلا يتركب مع عبارات لغوية وإنما من أشكال وخطوات وحركات مختلفة، هذا لأن "معلم الباليه يتصرف إزاء هذا الشعور بأن يذكر حركة يمكن أن تترجم اما برعشات تختلج فى تقطيع الوجه أو بحركة فى جسمه، فتترجم الانفعالات بواسطة حركات حقيقية[٢].

ومن عناصر التكوين ولغة التشكيل الفنى نجد أنها تحتوى على :

(النقط – الخطوط – المساحات – الفراغ – اللون – الصور والظلال الفاتح والقاتم – الخامات – حدود الاطار الذى تضم العناصر ... الخ) .

هذه العناصر لها لغتها العلمية التى تفجر استجابات عاطفية متماثلة تقريباً لدى معظم المشاهين، واذا ما توافر مع تحقيق التكامل الدقيق فيما بينها لشكل فنى على قدر من الخيال والذكاء فإنها تؤلف لغة التكوين القادر على ترجمة الحوار والأسلوب والحالة الفنية المطلوبة، كذلك نجد عناصر أخرى لها علاقة بالتكوين منها العمل الفنى ليبدو كلا متماسكاً وهذا يخص الفنون الزمنية كالموسيقى والشعر والأدب وفى الفنون الزمنية الفراغية كالرقص والمسلسلات الدرامية. نجد أن هناك موضوعاً خصيصاً فنياً بشكل معنياً ولكى يتكامل هذا الموضوع دراميا لابد أن يعالج صراعاً من نوع ما ينتهى بسيادة لأى من

(١) كارل التروزيت : الاخراج المسرحى – ترجمة أمين سلامة – مكتبة الأنجلو المصرية اكتوبر ١٩٨٠ ص ٩ .

(٢) سيرجى ليفار : فن تصميم الباليه – ترجمة / احمد رضا – مراجعة محمود خليل النحاس – دار الكتاب العربى – القاهرة ١٩٦٦ ص ١٢٣ .

القوى المميزة لهذا الفن وذلك لكى يتحقق الوحدة بتكامل العمل الفنى، كذلك نجد أن التنويع ويعنى التنويع فى الجمع بين العناصر كلها أو بعضها مع الابقاء على وحدتها. أما السيادة فهى الجزء من التكوين ليكون مركزاً للجذب أما النسب فهى فى صميم أو مساحة العناصر كذلك التأكيد أو أن التأكيد لعمل انتاج فنى عنصر تأكيـده ويجب أن يكون لكل مجموعة على خشبة المسرح شخصها أو شخصيتها المؤكدة ونجد ايضا التركيز ويتألف التركيز ببساطة من ترتيب عناصر التكوين الفنى بحيث تتركز على نقطة واحدة .

"فالتكوين هو بناء أو شكل أو تصميم المجموعة، كما أنه قادر على التغير عن شعور ... وحاجة الموضوع المزاجية، من خلال عناصر معينة، والتكوين هو الترتيب المعقول للأشخاص الموجودين فى مجموعة على خشبة المسرح من خلال استعمال خصائص معينة لتحقيق الوضوع والجمال الذى يروق للجمهور"(١).

بعد ذلك يأتي عنصر الثبات أو الرسوخ وهو عامل من عوامل التكوين يشد الصورة أو بربطها بخشبة المسرح وهو الذي يحد ويحدد الفضاء ونرى أن التتابع وهو عبارة عن ربط الوحدات سوياً على خشبة المسرح بواسطة المساحة فهو يعنى علاقة مساحتين – ان ايقاع فن التكوين ايقاع فى المساحات الفاصلة بين الأشخاص أو المجموعات على خشبة المسرح، كذلك التوازن اذ أن التوازن من الخصائص الأساسية التى تلعب دوراً هاماً فى تصميم العمل الفنى والاحساس براحة نفسية حيث النظر اليه فإذا كان احد جانبى التكوين الموجود فوق المنصة متكافئاً مع الجانب الآخر نقول أن التكوين متوازن وهذا عامل هام فى احداث تأثير لطيف ومرضى وهو العناية الدائمة التى يسعى إليها التكوين.

---

(١) الكســندر دين: اسس الاخراج المسرحى، ترجمة سعديه غنيم، مراجعة عمر فتحى – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٥ – ص ١٧٣ .

وهناك ايضا عوامل أخرى تساعد فى التكوين الحركى منها: وضع الجسم" إذ يلزم دراسة موضوع الجسم التى يميز من ممثل فوق المنصة من ناحيتين (من وجهتى نظر الممثل بالنسبة إلى المشاهدين ، والممثل بالنسبة إلى غيره من الممثلين الموجودين معه فى نفس المنظر [١]

وما ينطبق على الممثل ينطبق على الراقص، الذى يتخذ خمس مواقف بمذهب انتباه الجمهور، وهى مواضع المواجهة الكاملة للجمهور، وضع ربع استداره بعيداً عن الجمهور وضع ثلاث ارباع الامام نصف دوران عن الجمهور، وضع ثلاث ارباع استداره خلفى ، والخلفى الكامل. كذلك المستوى الذى يقف الراقص، والمنطقة التى يستحوذ عليها لكى يستخدم غرض التأكيد .

أيضاً المسطحات التى تقسم منها خشبة المسرح إلى عدد غير محدد من الخطوط الوهمية ويضاف إلى هذا كله التناقض أو التضاد للتأكيد أثر ما، والموسيقى قد ارتبطت الموسيقى بالرقص منذ أقدم العصور ولفن الباليه خاصة والموسيقى هى الزمن الذى يتحرك منه التكوين ولا يمكن أداء ابسط التكوينات او تجسيدها بدون موسيقى .

---

(١) المرجع السابق ص ١٦٦ .

كذلك الإيماءة الصامته وفيها يتصل كل من الحركة والإيماءة الصامتة بعضها ببعض اتصالاً وثيقاً حتى انه يصعب معرفة أين سيبدأ احدهما بالضبط وأين ينصرف الآخر وأى حركة طبيعية مهما تكن بسيطة أو صغيرة أو مهما تكن واسعة يجب أن يعتبر ممثلاً صامتاً وان مصمم الباليه يمكن ان نسميه مهندس الأجسام البشرية فهو يعمل فى مادة مطاطة قابلة نسبياً للمط وكما انه يا يوجد ثمة وجهان متماثلان كل التماثل فانه لا يوجد ثمة حركتان او اشارتان متشابهتان كل التشابه فالحركة تعتمد فى خصائصها التشكيلية على الشخص الذى يؤديها .

ومن أهم العناصر فى التكوين الحركى هى المؤدى لأن "مصمم الباليه يمكن أن نسميه "مهندس الأجسام البشرية فهو يعمل فى مادة انسانية، مادة مطاطه قابلة نسبياً للمط ، وكما أنه لا يوجد ثمة وجهان متماثلان كل التماثل، فإنه لا توجد ثمة حركتان أو اشارتان متشابهتان كل التشابه، فالحركة معتمد فى خصائصها التشكيلة على الشخص الذى يؤديها(١).

لهذا هناك صفات وخصائص لازمة للراقص أو الراقصة المثالية منها التكوين الجسمانى والمجال وقوة التعبير والمرونة والليونة والثبات والتكنيك. والراقصة تشبه الآله الموسيقية فى الاوركسترا فالآلة الموسيقية هنا فى جسمها من قمة رأسها إلى قدميها والمقصود بالمجال ليس مجال الوجه بل ايضا جمال الجسم كله وذلك عن طريق التدريب المستمر فى الرقص والبراعة الفنية على خشبة المسرح المصحوب بالموهبة الفنية .

وحينما يقوم مصمم الباليه بتخطيط لاستعراض الباليه فانه يتعرف فى البداية على الراقصين الذى سوف يؤدون رقصاته وهو يختارهم وفقاً لماهيمه الفنية ولكنه ايضا يعمل حساباً لميول وقدرات كل منهم، ويرتبط ايضا الديكور

(١) المرجع السابق ص ١٥٥ .

والمناظر ارتباطاً وثيقاً بحركة الراقصين ويجب أن يتلائم مع بقية العناصر المختلفة التى تكون التكوين الذى يوظف فى خدمة ال الدرامى .

وهناك عنصراً آخر بعد الديكور وهو الأزياء وتشتمل الأزياء على الملابس والاكسسوار والمكياج وتعتبر الملابس بما فيها الأقنعة من أقدم العناصر الأساسية فى فن الدراما .

وأيضاً الإضاءة تطلق كلمة اضاءة على انارة المسرح وفقاً لنظام مدروس وطرق معينة[١]. وتشتمل الإضاءة فى تأكيد المناظر والمكياج كما أنها تبرز الشخصية على خشبة المسرح بل هى الخامة التى تجسد العمل الفنى (الدرامى) وتؤكد نوعيته وتعتمد الإضاءة على كمية الضوء ولون الإضاءة وكيفية توزيعها بما يتناسب والعرض المسرحى

وكـل هـذه العناصـر نجدها موجودة فى عرض الباليه كعناصر فنية ضمن اطار التكوين الحركى فى شكله الكلاسيكى والأكاديمى، واذا شاهدنا بعض العروض الفنية مثل باليه "لاسيلفيد – جيزيل – بحيرة البجع – الجمال النائم – سندريلا – دون كيشوت... الخ" نجـد أن هذه الأعمال تقوم على الأسلوب الأكاديمى الكلاسيكى، التكوين الحركى بارتباطه بالموضوع والموسيقى والديكور والملابس، فيأتى التكـوين الحركى سواء الراقصة أو الراقصين فى القالب الكلاسيكى الاستاتيكى .

الذى يعتمد على الجماليات فى شكل الحركة الراقصة فى التشكيل بمجموعات الراقصين، وكأن مصمم الباليه يرسم بالأشخاص لوحة فنية ذات مقاييس جمالية سواء فى المساحة أو التوازن أو تناسق الألوان أو فى المدة الزمنية التى تتحرك فيها مجموعات الراقصين والراقصات، لا، الاهتمام الأول ينصب فقط على التشكيل الجمالى فى التكوين الحركى مثل باليه جيزيل خصوصاً فى الفصل اثانى وبحيرة البجع فى الفصل الثانى والرابع، وباليه

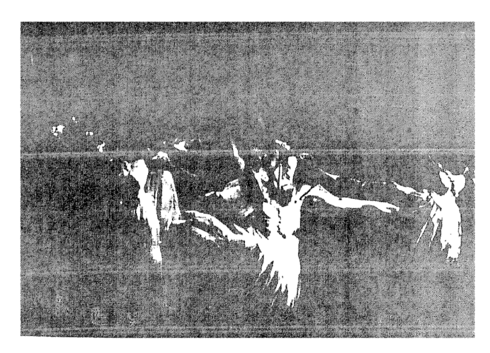
(١) د . محمد حامد على: الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب – بغداد – العراق ص ٨.

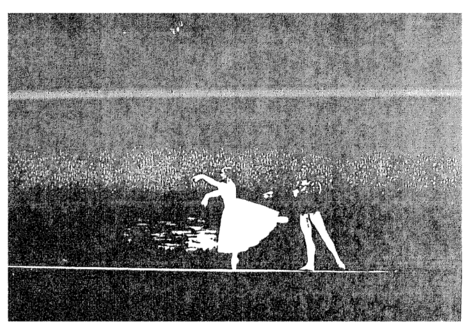
بيادير فى الفصل الثالث والجمال النائم فى جميع فصوله، والموضوع فى هذه الباليهات لا يلعب الدور الأول فهو مجرد ايحاء لوضع اللوحات الجمالية فيه .

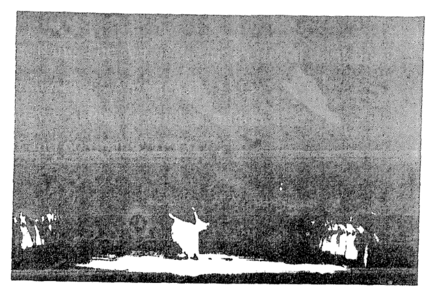
فإذا شاهدنا الفصل الثانى من باليه "جيزيل" نلاحظ توافق وتناسق الحركات الراقصة، للرقصات اللاتى يجسدن مجموعة الأشباح، هذا بجانب اختيار أطوال وأحجام الراقصات أعطى المشهد (أو الصورة) التوازن والثبات، فهن يقومن بأداء حركات واحدة فى ثبات واضح مع التكوين فى خطوط متساوية من حيث العدد أو المساحة أو الفراغات، وكل هذا يؤدى بنا إلى التجسيد الدرامى لموضوع الفصل الثانى وأمام هذه المجموعة تقف فى المنطقة الأمامية رئيستهن (ميرتا) بجسمها الطويل وقوتها فى الأداء لتأكيد شخصيتها كرئيسة للأشباح، وتظهر "جيزيل" بالجسم النحيل الضعيف بجانب "ميرتا" وكأن "ميرتا" هى حارسة المكان والأداء الحركى والتحرك والتكوينات كلها فى تساوى لا يقلق عين المشاهد فالمسرح (اى المساحة) دائماً مشغولة لا يوجد فراغ بالمساحة غير موظف وحتى التركيب الحركى بالتكوين مصمم على اساس التصاعد والتفاعل فالتكوين قائم على الأسس الأولى لتكون عامة والاعتماد على الشكل الاستاتيكى فى هذا التشكيل بعمل حركة حولهما تعطى معنى محاصرة الأشباح لهم ولكن برؤية معينة من المخرج تخدم الحدث الدرامى ولفها مع شكل جمالى بحيث .. فى نهاية الفصل الثانى لباليه جيزيل نجد النهاية خروج الفتيات من المسرح بتشكيلات غاية فى الروعة وكأنك تظن أنك داخل لوحة مرسومة على خشبة المسرح ... لوحة متحركة اذا أخذتها من أى جانب تصلح لعمل فن تشكيلى فى اى معرض من المعارض الفنية .

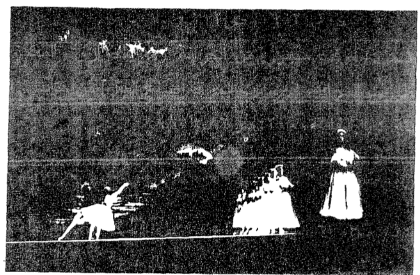
أيضا عندما يحدث حركة للراقصين الأوائل سواء "جيزيل أو البرت أو ميرتا" رئيس الأشباح فنجد مجموعة الكورد باليه موظفه بحيث تخدم حركة الراقصين الأوائل فنجدهم يقفون على جوانب المسرح ولكن ايضا بشكل جمالى تعبيرى يدخل فى الحدث الدرامى حتى إذا كانوا فى الثبات نجدهم يعملوا حركة

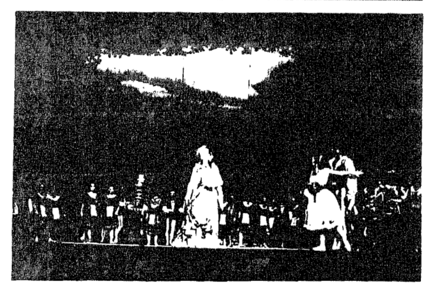
بأيديهم تعطى شكل جمالى للتشكيل الموجود على المسرح. فكل ايماءه أو حركة من المجموعة تعطى لوحة تشكيلية فنية، ونجد عندما ايضا يدخل هانز ومطاردة الفتيات العذروات له هذا التشكيل .



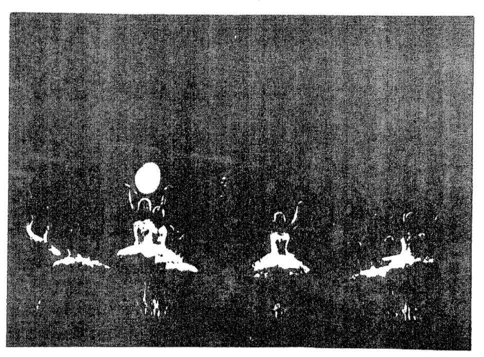


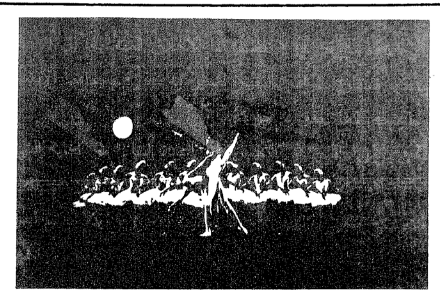




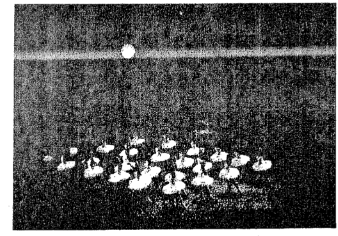


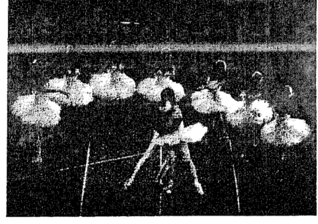
أما بالنسبة لباليه "بحيرة البجع" فى الفصل الثانى نجد لوحة ابداعية من التشكيلات وكل حركة أو ايماءه لها معنى فى الحدث الدرامى. ودخول البجعات على المسرح ورقصهم لوجود الأميرة بحركة ايمائية من ايديهم وشكل الأيدى للفتيات المسحورات التى تدل على أنهم مسحورات ثم دخول "اودليا" وسط مجموعة البجعات ومحاولة اخفاء نفسها عن الأمير بين مجموعة البجعات المسحورات لكنها تتم هذه الأحداث ضمن تشكيلات متنوعة منها يخدم الحدث الدرامى ومنها تشكيلات جمالية فقط تخدم ذوق المتلقى من حيث الأداء والشكل والتعبير. وقد نجد العديد من المخرجين يغيرون فى بعض التشكيلات فى الفصل الأول والثالث لباليه "بحيرة البجع" ولكن لم يحدث أى تغيير فى الفصل الثانى منذ أن قام ليف ايفانوف عام ١٨٩٤ بتصميم الفصل الثانى فى حفل تأبين المؤلف الموسيقى "بيتر ايلتسن تشايكوفسكى" تأليف بحيرة البجع للفصل الثانى خصوصاً لأن لا يستطيع أى مخرج أو مصمم رقصات أن يغير من هذه اللوحة الإبداعية على خشبة المسرح لأداء البجعات المسحورات وقد نجد فى نفس الوقت التغيير من الحكات لا يغير من معنى فى حد ذاته ولضمها يغير عن تشكيلى جمالى لا أكثر ولا أقل لخدم ذوق المتلقى .











وتلعب الحركة وكيفية أدائها دوراً أساسياً ففن الباليه لا يستعمل الكلمة كأداة لمخاطبة الجمهور ولكنه يعتمد اعتماداً أساسياً على الحركة الراقصة والأداء المميز والمهارى للراقصين ودائما نجد فى الرقصة الثنائية أو الرباعية أو السداسية ان وجود جزء المهارات الفردية هو (الفارسيون) يعتمد اساساً ليس على الموضوع أو الحبكة المسرحية او السيناريو ولكنه شكل جمال حركى لمتعة المشاهد بالأداء المهارى العالى للراقصين الأوائل .

وفى السنوات القليلة الماضية حدث بعض التغيرات والمستجدات فى التكوين الحركى فى عروض فن الباليه، وهذه المستجدات قد أفرزت نتيجة عوامل عديدة منها التطور التكنولوجى فى خشبة المسرح .

ان تحريك خشبة المسرح من المستوى المسطح إلى ارتفاعات مختلفة ومصاطب، وسلالم عن طريق الهيدروليك التى تحرك خشبة المسرح أثناء أداء الراقص يعنى انه تتم هذه التحركات ليس فى الاظلام ولكن امام الجمهور كما فى باليه (اورفيوس) اخراج فلاديمير فاسيليف .

فهذا التحديث فى خشبة المسرح قد أضاف إلى العمل الفنى ابهار فى التكنيك تأكيد على معنى وموضوع العمل اثر ايجابى للعمل على التلقى وبالتالى أحدث تغيرات فى مفهوم التكوين الحركى فلم يكن التكوين الحركى مجرد (شكل استاتيكى) ولكن اصبح ديناميكى الاسلوب والشكل .

كذلك هذا التطور لخشبة المسرح أعطى المصمم قدره على التخيل والابداع وايجاد مفردات حركية جديدة متنوعة تدخل ضمن التكوين الحركى حتى يمكن توصيل مفهوم العمل الفنى للمشاهد .

نجد ان هذه التغيرات ارغمت راقص الباليه على الارتفاع بمستوى التكنيك والجسمانى حتى يستطيع ان يجسد ما يطلبه منه مصمم العرض من الرؤية الجديدة والجديد لخشبة المسرح وبالتالى إلى التكوين الحركى .

وترى الباحثة أن نظم الإضاءة المستخدمة على خشبة المسرح قد أضافت أبعاد جديدة ورؤية جديدة ونظرة جديدة للتكوين الحركى فالإضاءة من التطور بحيث يمكن التشكيل بها كأنها جسم يتحرك، وهذا أيضاً أثناء أداء الراقصين من خلال وآلات المؤثرات، نجد على المسرح دخان أو سحاب أو مطر أو جليد يتساقط او ماء ونافورات أو رعد او ستائر ضوئية فى منتصف المسرح أو على منحنى المسرح مثلا، وهذا أعطى ثراء فنى كبير للعمل الفنى، كذلك كان على التكوين الحركى أن يتغير حتى يتساوى فى العملية الفنية والات الفن مع هذا التطور التكنولوجى الجديد حتى لا يكون قصور فى هذا التكوين ناجح، التكوين يأخذ معالم اخرى من منها عدم التقيد باسلوب حركى معين .

ونلاحظ هذا واضحا فى باليه "بالرغم من كل شئ" اخراج (روناتو جريكو) موسيقى (فيتَريونو سِيتيلاي – أنطونيو سكر لاتو – ألان كينج)

والذى استخدم فى المرآه المعلقة التى يرى الجمهور من خلالها – انعكاس كل الحركات التى تؤدى على خشبة المسرح وهذا العمل اعتمد فيه المخرج على حركات الرقص الكلاسيكى، والرقص التعبيرى ولكن استخدم فيه العديد من حركات الرقص الحديث مثل اسلوب (الانقباض) وحركات تعبيرية أخرى تمثل الجوع والعطش والحب، وحركات أخرى عايدة يؤديها الانسان العادى فى الحياة اليومية قد امكن له أن يجسدها ويوظفها لصالح العمل، وهو لا يعتمد فقط على الشكل الاستاتيكى ولكن على الشكل الدينامكى من خلال مشاهد المعاناه، والصراع، والنزعات الإنسانية، والقتل، فهو فى الباليه لا يعتمد على الرمزية أو الأقتراب من المعنى ولكن يقدم للمشاهد المعنى الدرامى الحقيقى فيشعر المشاهد أيضا أنه يستطيع أن يؤدى هذه الحركات لأنه يقوم بها فى الحياة الحقيقية وأيضاً يؤديها الراقصين على خشبة المسرح ويعتبر باليه "بالرغم من كل شئ" من الباليهات القومية فى الأداء الحركى والتعبيرى على خشبة المسرح وأيضا نجد الراقصين يعبروا عن الخوف ليس بحركات ايمائية ولكن يعبروا عن الخوف كأى انسان طبيعى فى الحياة وليس أداء تمثيلى على خشبة المسرح

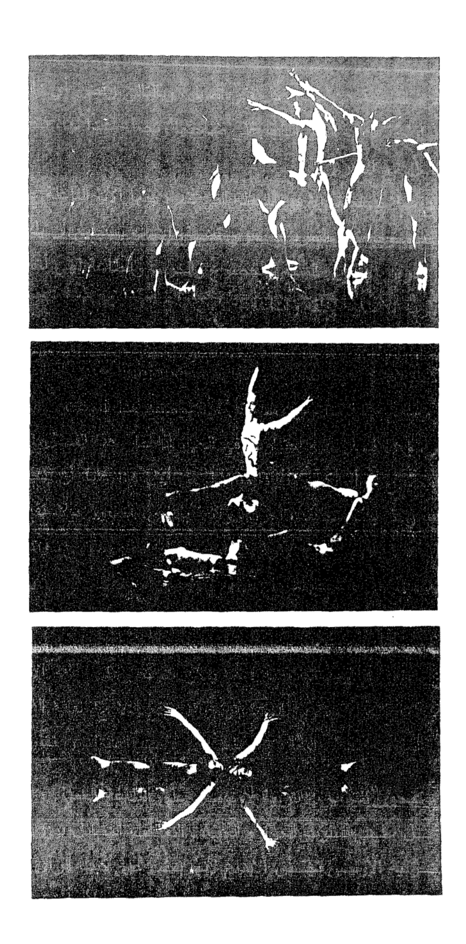
وأيضا مشهد الجوع والعطش فنجد الراقص يستعمل حركات الإنسان اليومية ويضع يده على بطنه أو على فمه ليعطى للمتفرج الإيحاء بأنه جوعان وعطشان فعلاً وليس مجرد رمز للحركة. ونجد أيضا فى العلاقة بين الرجل والمرأه، يستعمل حركات تعطى معنى أن هناك علاقة تسهم باللمس المتبادل. والحب، اى أن المصمم وظف حركات عادية يومية فى اطار فنى حركى وتكوين رفيع المستوى ورؤية واضحة لتجسيد معانى كثيرة انسانية وعاطفية .

أن التكوين الحركى ليس فقط وجهة نظر مصمم معينه او اسلوب معين ولكن التكوين الحركى أصبح الآن هو الأسلوب الاستاتيكى والديناميكى ولحركات مستوحاه من الجمال العام وحدود مجربه لاستخدام الحركة متى يمكن التعبير والتجسيد عن الموضوع والحدث الدرامى لعمل الباليه على خشبة المسرح . .

لم يعد التكوين الحركى يعتمد على الرقص الكلاسيكى والرقص التاريخى والرقص الترويحى والرقص المرتب والرقص الشعبى العالمى والبانتوميم، ولكن أصبح الآن يعتمد على مفردات حركية أكروباتية يعتمد على تركيبات تجسد النفس البشرية والنزعات الإنسانية ، ويعتمد أيضاً على الحركات التى يستحدثها مصممى الباليه، والتى يفرزها المبدعون .

ومع التطور الدائم للتكوين الحركى صاحبة تطور فى طرق تدريس الرقص الكلاسيكى، والرقص المزدوج والرقص التاريخى لما ظهر من مفردات وحركات عديدة مستخدمة دخلت ضمن المناهج الدراسية لهذه المواد .

إن الإبداع الفنى والإبداع الإنسانى لا يقف عند حدود دائما يوجد الجديد الذى برره بتطور مفهوم الفن عامة ومفهوم الرقص خاصة وكل هذا التطور وكل هذه الأبداعات تعود مباشرة لصالح المتفرج والرقص بزوقه الفنى واحساسه بالجمال .



المادة غير العربية

* البحث
* المقال النقدى

Peter WHYTE, - *La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier,* in l'art et l'artiste, volume 2, 1982.

- *Du mode narratif dans les récits fantastiques de Gautier,* Archives de Lettres Modernes, 1984.

Colloques:

Actes du colloque international de Montpellier, *Théophile Gautier et les arts plastiques.* Volume 1, Université Paul Valéry, 1982.

Actes du colloque international de Montpellier, *Théophile Gautier écrivain et esthète,* Volume 2, Université Paul Valéry, 1982.

Numéros spéciaux de revues consacrées à Théophile Gautier

-Revue d'histoire littéraire de la France, numéro 4, 1972.Consulter, sur les contes fantastiques, les articles de Ross Chambers et Jean Decottinginies.

-Revue Europe, Mai, 1979 No 601. Consulter, sur les contes fantastiques, les articles de Marie Claude Schapira.

Œuvres Critiques Générales:

Albert CASSAGNE, *La théorie de l'art pour l'art en France,*Hachette, Paris, 1966.

Bernard VOUILLOUX, *Le tableau: description et peinture,* Hachette,Paris, 1986.

Enzo CARAMASCHI, *Arts visuels et littérature, de Stendhal à l'impressionnisme,* Nizet, 1985.

Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif,* Hachette Université, 1981.

René JULLIAN , *Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme,* Albin Michel, 1979.

Bibliographie:

Corpus:

Théophile Gautier, *Contes et récits fantastiques*, Livre de poche, 1994.

Œuvres Critiques sur Théophile Gautier

Georges MATORE, *Le vocabulaire de la prose littéraire de 1833 à 1845*, Droz, 1951

Georges POULET: *Trois essais de mythologie romantique*. José Corti, 1966

H.Van DER TUIN, *L'évolution psychologique, esthétique et littéraire de Théophile Gautier* Nizet, Paris, 1967.

Marc EIGELDINGER, *L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Théophile Gautier*. Droz, 1982.

Marcel VOISIN, *-Le soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'oeuvre de Théophile Gautier*, Editions de l'université de Bruxelles, Bruxelles, 1981.

-L'insolite quotidien dans l'œuvre de Théophile Gautier, Cahier de l'Association Internationale des Etude françaises, No.32,1980.

Marie-Claude SCHAPIRA, *Le langage de la couleur dans les nouvelles de Théophile Gautier*, in l'art et l'artiste, volume 2, 1982.

Nathalie DAVID WEILL, *La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Droz, 1989.

Paolo TORTONESE, *La vie extérieure. Essai sur l'oeuvre narrative de Théophile Gautier*. Archives des lettres modernes, 1992.

La langue que cherche à inventer Gautier pour décrire la beauté est une langue d'une envergure bien supérieure à la langue humaine, une langue abstraite. Par imitation de cette langue céleste, le poète s'efforce d'aller au-delà des limites de la langue humaine et de lui demander plus qu'elle ne peut donner. Dans le mouvement de sublimation, notre conteur artiste invente en quelque sorte un art nouveau, où tous les moyens artistiques sont réunis pour exprimer la beauté sublime. Il applique à son art ses théories esthétiques. Doué d'une imagination brillante et fantaisiste, sa représentation possède toujours des contours précis: celle d'un artiste qui cherche avant tout à rendre les effets de lumière , le jeu des lignes, des formes, des reliefs et des couleurs. Si sa vision est celle d'un peintre, sa technique est plutôt celle d'un *"orfèvre"*; il choisit ses mots avec un soin minutieux, car *"il y a des mots diamant, saphir, rubis, émeraude, d'autres qui luisent comme du phosphore quand on les frotte"*[1]; puis il les assemble pour les montrer *"en bracelets, en colliers ou en bagues"*[2].

La magie de l'artiste réside surtout dans la réalisation de son rêve d'amour sur la toile, en peignant la maîtresse qu'il aurait aimé avoir, il se libère de son rêve en l'exprimant, et du rêve des autres en fixant le sien. Mais aussi il rejoint l'universalité de la création en retrouvant les grands types artistiques qui sont comme les linéaments, les monades de tous les désirs humains. C'est dans la singularité même de ses sentiments les plus intimes qu'il fait l'expérience de l'universalité. Expérience traversant mer et continent, traversant langue et traduction.

---

[1] Théophile Gautier, *Tableaux à la plume*,Charpentier, 1880,p.58
[2] Ibid,p.59

Dans les contes de Gautier, la description arrête l'action et entretient le suspens narratif et invite le lecteur à contempler la beauté les modèles féminins. C'est peut-être une des formes de digression dont s'occupe J. Ricardou dans son livre *Problèmes du roman*[1], cette pratique du retardement d'événements qui passe par la parenthèse descriptive correspond à ce que Barthes appelle "*le code herméneutique du récit*", quand le passage descriptif offre au lecteur l'occasion d'élaborer des hypothèses, d'établir des comparaisons ou des rapprochements ou des analogies.

Contrairement à son ambition réaliste, Gautier ne donne pas à voir, mais il donne une dérive à l'imaginaire. Le fantasme et l'illusion dominent plus que la représentation ou la copie, la plastique plus que l'Esprit. Le rôle esthétique que jouent les passages descriptifs innombrables dans les contes, ce luxe du langage montre le pouvoir de l'écriture de Gautier dans la mesure où, créant un objet de parole ou un *être de papier*, il individualise sa propre vision et réalise son propre rêve, le rêve d'une beauté idéale.

Ce sculpteur poète ballotte entre la double inspiration vers l'infini, vers l'idéal, mais en même temps, il ne veut et ne peut pas renoncer au monde réel qui reste malgré tout son seul moyen d'expression.

[1] J. Ricardou, *Problèmes du roman*, **Nathan,1976,p.88**

blancheur."[1] Autre que sa fonction ornementale, la figure mythologique permet à l'écrivain d'illustrer les élans vers l'inaccessible, vers le divin, vers tout ce qui dépasse le visible et le concret, ce qui dépasse même la contemplation.

Le modèle chez Gautier est donc chargé de suggérer sensuellement cette féminité, un instrument de plaisir, d'une part plaisir de dévoiler le corps féminin, de montrer sa beauté; d'autre part plaisir d'effleurer et de toucher ce corps.

[1] *La chaine d'or,p129.*

Les belles créatures surnaturelles des récits fantastiques se ressemblent par leur dévotion entière à l'amour. Angéla de *"la cafetière"*, Clarimonde de*"La morte amoureuse"*, Miss Alicia de *"Jettatura"*se donnent jusqu'à en mourir à l'homme qu'elles aiment. Sur le plan physique ou morale, cette beauté angélique est le point commun de tous les personnages féminins de Gautier. Toutes les femmes (en chair et en os) sont des véritables apparitions célestes : belles, douces, bonnes, d'un esprit fin et sensible, elles révèlent chez l'auteur une volonté d'idéalisation romantique de la féminité.

Sur le plan physique, elles se ressemblent toutes par *"la blancheur éblouissante"* de leur teint. Gautier utilise exactement la même formule dans le cas d'Angéla et d'Alicia; quant à la comtesse Libinski d'*Avatar*, son front est *"plus blanc et plus pur que la neige vierge"*.La beauté angélique, cette beauté incapable de trahison ou de mensonge a été toujours liée à la pureté, à l'innocence et à toutes les valeurs positives.

La tentation du modèle féminin à devenir une apparition angélique__se manifeste clairement dans tous les contes. Pour projeter ses personnages dans cet imaginaire idéal, Gautier a recourt aux figures mythologiques. Qu'il apparaisse implicitement ou qu'il soit directement nommé, le mythe semble être la limite idéale vers lequel tendent de nombreux modèles. Voici l'exemple de Grechen: " *sa beauté, semblable à celle d'Hélène aimée de Paris, excitait l'admiration et les désirs...rien n'était plus beau que Plangon, et je ne sais pourquoi Vénus, qui fut jalouse de Psyché, ne l'a pas été de notre Milésienne. Thétis elle-même, à qui le vieux Mélésigène a donné l'épithète des pieds d'argent, ne pourrait soutenir la comparaison pour la petitesse et la*

fois la beauté palpable et la beauté spirituelle. Dans *Jettatura* le comte Altavilla décrit ainsi la beauté de sa bien-aimée, Alicia: *"La santé étincelante, la joie d'existence, la fleur de vie éclataient dans toute sa personne. Sa beauté en devenait lumineuse et nageait comme dans une atmosphère de bien-être"*[1], un peu plus loin il ajoute: *" Et maintenant sa beauté a pris quelque chose de languissant, ses traits s'atténuent en délicatesses morbides(...) L'élément terrestre s'efface et laisse dominer l'élément angélique. Miss Alicia devient d'une perfection éthérée"*[2]. Gautier juxtapose deux mondes différents qui semblent vivre aux dépens l'un de l'autre.

Gautier aura beau tenter de donner vie et consistance à des beautés idéales, il ne saurait abolir complètement les frontières, et à l'image du vieillard, qui intervient au près d'Arria Marcella pour la rappeler au monde invisible, le poète doit constater l'impossible représentation du monde abstrait. *" Ne peux-tu laisser les vivants dans leur sphère...n'attire plus cet homme hors du cercle de sa vie que Dieu a mesurée"*[3], dit en effet le vieillard à Arria, qui, *" à ce moment suprême où sa beauté furieuse rayonnait avec un éclat surnaturel "*. Alors le vieillard décide *"d'employer les grands moyens et de rendre ton néant palpable et visible à cet enfant fasciné"*[4]. "Rendre palpable et visible" le néant, tel est l'interdit de la représentation que cherche à franchir Gautier.

[1] *Jettatura, p566.*
[2] *Jettatura, p.567*
[3] *Arria Marcella, p128*
[4] Ibid, p.129

Dans ce monde fantastique, il est clair que les personnages ne sont d'aucun temps ni d'aucun lieu; ils vont et viennent sans que l'on sache pourquoi ni comment?

Aspirant toujours vers une réalité autre, maints modèles de femmes imaginaires réapparaissent. Clarimonde dans *La Morte Amoureuse,* est présentée déjà comme une jeune femme d'une beauté rare et d'une magnificence royale. En effet son portrait s'attache dans un premier mouvement à élever les traits qui forment le personnage au rang royal, puis dans un second temps à manifester non plus seulement la délicatesse mais la transparence de ces mêmes traits *"Elle était assez grande, avec une taille et un port de déesse; ses cheveux, d'un blond doux, se séparaient sur le haut de sa tête et coulaient sur ses tempes comme deux fleuves d'or; on dirait une reine avec son diadème, pour son nez, il était d'une finesse et d'une fierté toute royale..."*[1]

C'est une beauté céleste et idéale que cherche à décrire l'auteur *d'Emaux et Camées* ; au fur et à mesure que la description se poursuit, se confirme un élan vers l'irréalisation et l'effacement du visible. C'est en effet ce que dira plus tard Starobinski à propos de Gautier:*"Son idéal d'artiste se lie à toutes les activités où l'être corporel et l'existence charnelle se surpassent, non pour quitter la condition charnelle et corporelle, mais pour lui conférer un rayonnement glorieux"*[2].

Parvenir au point limite du monde réel et trouver le lien entre le réel et l'idéal, tel est le but de l'artiste capable de rendre à la

[1] *La Morte Amoureuse,p.80*
[2] Cité dans la préface des Etudes sur Théophile Gautier prosateur de Jean Richer. Nizet,1981.

passion, la morale. Sans ce second élément, qui est l'enveloppe amusante, apéritive, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments"[1].

Si par l'intermédiaire du modèle littéraire Gautier a pu peindre la beauté visible et sensuelle, il aura besoin, pour atteindre l'Idéal, de transporter son lecteur dans un monde plus *"éthéré"*, dans une réalité autre que celle qui est immédiatement visible. En ce sens, il opère sur le lecteur un ravissement au sens propre du terme. "*La muse de Gautier habite un monde plus éthéré. Ses personnages sont des anges, le prêtre, le roi...Se débarrassant ainsi du tracas des réalités présentes, elle poursuit plus librement son rêve de beauté*"[2].

A travers les personnages irréels qui peuplent son œuvre, Gautier poursuit son rêve de beauté. Il crée un au-delà du réel apparent, un monde privilégié où l'effet de présence de personnages purement imaginaires se fait le plus fort. Dans ce cas, le fantastique apparaît bien un moyen propre à l'artiste qui cherche à voir au-delà de la beauté visible ou sensuelle, une sorte de beauté appartenant à "*une vie extérieure*" ou à une *"réalité supérieure"* de type platonicien.

Les contes fantastiques sont peuplés d'êtres échappant de tapisseries *"la cafetière" et "Omphale"*, d'êtres doués de pouvoirs magiques *"La morte amoureuse", "le roi Candaule" et "Jettatura"*.

---

[1]Baudelaire, *Critique d'art, Le peintre de la vie moderne*, Folio essais, Paris, 1992, p345

[2] Baudelaire, *L'art romantique*, Flammarion, Paris, 1989, p.253

hors du commun, des personnages métaphysiques proprement dit, mais aussi de rejoindre le mythe et en l'élevant vers l'au-delà.

La tentation de l'absolu et la description de la beauté sous-tendent toute l'œuvre de Gautier et forment l'élément moteur de son écriture. En réalité, il faut donner un sens beaucoup plus abstrait à cette idée et constater qu'il y a chez Gautier des degrés du beau et que l'amour dont il rêve n'est pas seulement un amour des corps, mais un amour spirituel. *" la beauté pour moi, c'est la Divinité visible, c'est le bonheur palpable, c'est le ciel descendu sur la terre "*[1], et enfin, *" la plus pure symbolisation de l'essence éternelle"*[2].

Si la beauté que cherche Gautier est plutôt une beauté spirituelle, l'écriture chargée de la décrire, doit elle aussi s'élever vers l'absolu, vers le non - relatif et l'inconditionné. Van der Tuin[3] en étudiant l'évolution esthétique de Gautier, constate qu'il confond au début les belles choses et le Beau en soi, puis, ne trouvant aucune femme capable de répondre à l'idéal qu'il s'est fait, il considère le Beau, comme concept universel et métaphysique.

Baudelaire a tenté d'expliquer la théorie rationnelle et historique du beau chez Gautier, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu; pour montrer que le beau est toujours inévitablement, d'une composition double:*"...le beau est fait d'un élément éternel, invariable, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la*

---

1 Préface de *Mademoiselle de Maupin*, op.cit.

2 Ibid

3 Van der Tuin, *L'évolution psychologique, esthétique et littéraire de Théophile Gautier. Etude de caractériologie* " littéraire ", Holdert, 1973, p121 à 140.

La grande cohérence de ces références artistiques caractérise et distingue effectivement l'univers de Gautier et les sources de son esthétique. Tout un univers de formes et d'images qui ne sont certes pas à considérer chacune isolément, mais comme un tout dynamique renvoyant à la perception artistique du poète et lui servant de relais pour décrire non seulement la beauté palpable mais aussi la beauté spirituelle qui y est cachée.

Si le beau est un tout rassemblant les éléments qui peuvent constituer un modèle idéal, il est de même très clair que le modèle que rêve de faire Gautier n'est pas celui d'une femme particulièrement belle, ni celui de la plus belle des femmes, mais le modèle de l'idée même de la beauté.

Il existe dans la problématique de la description de la beauté chez Gautier un paradoxe évident : il ne s'intéresse majoritairement qu'à la description physique des personnages, et quasiment jamais, à leur psychologie; or il ne cesse de démontrer que la forme visible est en fait secondaire et tout à fait relative. Ce paradoxe apparent ne suggère-t-il pas que c'est à une autre forme, non plus visible et concrète, mais idéale et spirituelle, que Gautier tente consacrer ses efforts d'artiste ?

Ce que cherche à décrire Gautier n'est donc pas le visible mais l'au-delà du visible, " *ce que je cherche n'existe point* ", constate le narrateur. Ce qu'il cherche en effet, c'est le sens caché des choses, c'est leur raison d'être, leur forme essentielle, en un mot: " *c'est l'absolu*". L'art de Gautier se ressent fortement dans cette tentation de l'absolu qui le hante et qui est son instrument privilégié pour créer non seulement des personnages

style de l'artiste. Lorsque la représentation figurée l'intéresse, il ne cherche ni à la répéter ni à transposer l'oeuvre peinte en oeuvre écrite; mais il se sert des chefs d'oeuvres respectifs comme source d'inspiration pour grimper sur l'échelle de la beauté idéale.

Le rôle primordial que viennent véritablement jouer les références artistiques, c'est de noter la valeur de l'écriture littéraire par rapport aux autres arts. Parce que l'art de dire le beau, tel que le met en usage Gautier, est un art de l'évocation qui surpasse la figuration; ainsi, après avoir fait le portrait de Cléopâtre, il avoue que*"Cléomène, s'il eut été son contemporain et s'il eut pu la voir, aurait brisé sa Vénus de dépit"*[1], suggérant ainsi que même le chef d'oeuvre de pureté et de beauté qu'a pu réaliser cet illustre sculpteur n'est rien face à la beauté que le portraitiste, Gautier, a devant les yeux, et qu'il peut évoquer par le recours à la poétique. Il le fait au cas de Nyssia, chez qui " *On eut dit qu'émue d'un sentiment de jalousie à l'endroit des merveilles futures des sculpteurs grecs, elle avait voulu, elle aussi, modeler une statue et faire voir qu'elle était encore la souveraine maîtresse en fait de plastique "*[2] . Car " *le monde de perfections que renfermait l'ovale allongé de sa figure, nul ne pourra le redire, ni le statuaire avec son ciseau, ni le poète avec son style, fût-il Praxitèle, Apelles ou Mimnerme "*[3], par là même il affirme au lecteur que tout essai de figuration, qu'elle que soit sa perfection, ne saurait en approcher, seul l'art a le pouvoir de suggérer cette beauté.

---

[1] *Une Nuit de Cléopâtre ,p.146*
[2] *Le Roi Candaule, p.279*
[3] Ibid,p.279

A travers *Une nuit de Cléopâtre* nous faisons la connaissance de certains peintres :"*Il faudrait le pinceau de Martinn, le grand peintre des énormités, et nous n'avons qu'un maigre trait de plume* "[1], sur la tapisserie d'Hercule et Omphale, " *le dessin était tourmenté à la façon de Van Loo et dans le style le plus Pompadour qu'il soit possible d'imaginer* "[2] . Il existe bien d'ailleurs un tableau peint par Van Loo en 1765 intitulé Hercule et Omphale. "*Un bouvier touchait gravement ses bêtes de l'aiguillon, avec une pose de statue à faire tomber Ingres en extase*"[3]. Ingres est, pour Gautier, "le souverain " en matière d'art, car il résume et reprend "le flambeau de l'Antiquité"; chez lui, la personnification de la beauté suprême se meut et se manifeste.

Si les noms des artistes, qu'ils soient peintres ou sculpteurs sont si fréquents dans les contes de Gautier, les références aux œuvres d'art, statues et tableaux abondent également. Dans *Le roi Candaule* " *Si par hasard vous avez jeté un oeil sur un de ces beaux vases étrusques, à fond noir et à figures rouges, orné d'un de ces sujets qu'on désigne sous le nom de toilette grecque, vous aurez une idée de la grâce de Nyssia dans cette pose, qui depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, a fourni tant d'heureux motifs aux peintres et aux statuaires* "[4].

Comme nous pouvons le remarquer, Gautier ne se contente pas de faire la description minutieuse d'un type précis, mais il évoque l'impression qui se dégage du tableau et donne une idée du

[1] *Une nuit de Cléopâtre, p.182*
[2] *Omphale, p.67*
[3] *Arria Marcella, p.347*
[4] *Le Roi Candaule ,p303.*

graveurs florentins, des peintres espagnols et des sculpteurs grecs(...)"[1].Ces sortes d'intertextes sont extrêmement variés: artiste, tableau ou statue célèbres, matériau ou école artistique. La référence se déplace dans les descriptions : soit en exergue, comme " *la caricature du commodore à la manière de Hogarth* "[2], soit à la fin du portrait de Gretchen, "*et vous aurez une toile flamande du meilleur temps, que Terburg ou Netscher ne refuserait pas de signer* "[3] comme pour prolonger la description dans une sorte d'élan artistique.

Noms de peintres et noms de sculpteurs se côtoient. Les noms propres de sculpteurs célèbres nationaux et internationaux: dans *Arria Marcella* "*Arria dans une pose voluptueuse et sereine qui rappelait la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthénon* "[4],. " *Deux plis qu'on auraient pu croire fouillés dans le marbre de Phidias ou Cléomène* "[5]Dans *La chaîne d'or* :" *Le ciseau de Cléomène ou le pinceau d'Apelles pourraient seuls donner une idée de l'exquise perfection des formes de Plangon* "[6], Phidias[7] et Apelles[8] apparaissent fréquemment dans les contes.

[1] Peter Whyte, "*La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier* " Actes du colloque international de Montpellier, septembre 1982, tome II " Théophile Gautier, écrivain et esthète ", p188.

[2] *Jettatura, p.503*

[3] *La Toison d'Or, p.248*

[4] *Arria Marcella, p.358*

[5] Ibid, p.355

[6] *La chaîne d'or, p118.*

[7] Sculpteur athénien , le représentant le plus illustre de l'art classique grec, Dictionnaire des noms propres, le Petit Robert.

[8] Peintre grec, le plus célèbre de l'Antiquité, Dictionnaire des noms propres, le Petit Robert.

tout lecteur est capable de jouir de ces femmes à la fois belles, bien habillées et richement voluptueuses.

Ce style descriptif travaillé et orné, peut - on dire qu'il rappelle le procédé de la référence artistique ou *l'ekphrasis*, *"Dans un texte littéraire, l'ekphrasis ou "tableau vivant" rend la description si vivante qu'on dirait "peinte" plutôt qu'exprimée en parole. Il ne désigne pas uniquement la description d'une œuvre d'art, mais en général des éléments esthétiques fortement valorisés"*[1] Cette beauté formelle détachable exige tout un art de disposition de mots, créant un tableau audio-visuel ou parlant. Gautier a-t- il été influencé par l'*ekphrasis* du XVIIème siècle où palais et mobilier tenaient le premier plan.

L'abondance et la variété de cette technique (l'ekphrasis) dans les contes de Gautier nous intéresse en effet à plusieurs égards. D'une part elle donne un éclairage tout à fait original, puisque en fait l'œuvre d'art citée n'est pas sujette à une description, mais bien plutôt un moyen pour reproduire une certaine beauté. D'autre part, la multiplicité et la cohérence des différentes références artistiques (tableaux ou statues) indiquent qu'il s'agit pour Gautier de s'en servir comme d'une palette de peintre et de composer ainsi ses modèles à partir de plusieurs chefs d'œuvres de grands artistes, en empruntant à chacun ce qui caractérise son génie. L'importance des références à la sculpture ne vient-elle pas justement servir de matériau pour décrire la beauté idéale dont rêve Gautier?

Comme le remarque Peter Whyte *" les noms des artistes forment un ensemble, formé des Vénitiens, des Flamands, des*

---

[1] Marie Annick, *La Description*, Hachette, 2001,p.14

intéressant, l'âme lui venait à la peau, pour ainsi dire, et se faisait visible"[1].

Une longue analyse et un profond commentaire illuminent la situation, situation miraculeuse et féerique:" *sa blancheur s'illuminait, comme l'albâtre d'une lampe, d'un rayon intérieur : il y avait dans son teint de ces scintillations phosphorescentes, de ces tremblements lumineux dont parle Dante lorsqu'il peint les splendeurs du paradis; on eut dit un ange se détachant en clair sur un soleil* "[2]. La beauté angélique est liée à la pureté, à l'innocence et à toute les valeurs positives, beauté incapable de trahison ou de mensonge.

Le contraste ou le mariage des couleurs aident souvent à apprécier la blancheur de Clarimonde: "*les rideaux de damas rouges à grandes fleurs, relevés par des torsades d'or*"[3]. Lorsqu'il s'agit de la comtesse Labinski, Gautier insiste sur sa tenue: "*un large pli de châle et le disque d'une ombrelle frangée de soie;... Un grand crêpe de Chine....un chapeau de la plus fine paille de Florence*"[4].

Notons le réalisme et le respect des accessoires propres aux femmes de cette période tout en répondant en quelque sorte à son propre goût. Dans *Jettatura,* tout un trousseau de robes :"*robe de vert d'eau glacé qui fait paraître noire comme une taupe toute femme dont le teint est irréprochable*".Plus loin: "*la robe de grenadine à volants et brodés de palmettes rouges, qui s'accordait à merveille avec les tresses de corail à petits grains...*"[5] Certes,

[1] Avatar, p.415
[2] Ibid, p.416
[3] *La Morte Amoureuse,p.95*
[4] Avater,p.386
[5] *Jettatura*.p.503

poètes à faire des comparaisons blanches "[1]. Notons bien derrière l'ironie de cette phrase l'expression de *"comparaisons blanches"* qui illustre bien le fait que Gautier veut donner un équivalent exact de la couleur qui s'en dégage ou plutôt un équivalent de la sensation qu'inspire l'image.

Dans *La toison d'or* les jeux de l'ombre et de la lumière, à leur tour, viennent compléter la peinture de la beauté, décrivant Gretchen *"sa jolie tête est égayée en dessous par mille reflets folâtres qui argentent de teintes fraîches et vaporeuses l'ombre transparente qui la baigne..."*[2], suivi d'une série d'indications sur les effets naturels de lumière qui *"veloute","satine" et "fait briller"*. Ce qui montre que le rôle de ces traits de lumière est avant tout esthétique et décoratif *"je veux que la lumière entre partout, qu'il y ait le moins d'ombre possible et, que la couleur étincelle"*[3].

Le jeu des lumières et de la couleur blanche spécialement est très évident dans la description de la beauté spirituelle qui est toujours présentée par une dimension lumineuse *"apparition étincelante...étoilé du diamants...brodé de perles...chamarré d'or..."*[4]. Ce champ lexical bien choisi permet la femme aimée de se manifester sous la forme d'un ange, ce qui exprime l'irrésistible tension vers l'absolu en général. Le narrateur signale que si Octave avait *" été séduit par la radieuse beauté de la comtesse, il le fut bien davantage encore au bout de quelques visites par son esprit si rare, si fin, si étendu "*[5] il arrive à personnifier son image:" *quand elle parlait sur quelque sujet*

[1] *Jettatura, p.522*
[2] *La Toison d'Or,p.215*
[3] *Mademoiselle de Maupin,p151*
[4] *Avatar,p.400*
[5] Ibid, p.409

Ses statues et ses tableaux se faufilent devant les yeux du lecteur avec: forme, cadre, mouvement, gestes, couleurs et effets de lumière. Selon Barthes, le modèle est presque l'écho d'une bonne description: "*Toute description littéraire est une vue(...)l'écrivain transforme d'abord le "réel" en objet peint, après quoi il peut décrocher cet objet, le tirer de sa peinture en un mot: le "dé - peindre".*"[1]

Les mots choisis par Gautier dépassent leur propre signification, ils suscitent des couleurs, des parfums, des sensations tactiles et des images. Gautier emprunte donc à la théorie des analogies sa puissance évocatrice, pour pallier l'impuissance des mots seuls; ce qui donne au modèle décrit une dimension hors du commun. Nous pouvons admirer la beauté de la comtesse Labinski présentée au moyen d'analogies poétiques évoquant diverses sensations : " *D'épais bandeaux blonds crespelés, dont les cannelures formaient comme des vagues de lumière, descendaient des deux côtés de son front plus blanc et plus pur que la neige vierge tombée dans la nuit sur le plus haut sommet d'une Alpe; ces cils longs et déliés comme ces fils d'or que les miniaturistes font rayonner autour des têtes de leurs anges, voilaient à demi ses prunelles d'un bleu vert pareil à ces lueurs qui traversent les glaciers par certains effets de soleil; et ses joues ressemblaient à de timides roses blanches que ferait rougir l'aveu du rossignol ou le baiser du papillon* "[2]. De même et de façon encore plus nette, voire caricaturale, la beauté décrite d'Alicia se sert de tout un matériel poétique :"*une peau d'une blancheur éblouissante à rendre jaune le lait, la neige, le lis, l'albâtre, la cire vierge, et tout ce qui sert aux*

[1] Roland Barthes, *Tel Quel*, Le Seuil, 1970.
[2] *Avatar,p.378*

d'une draperie si fine et qui lui colle tant à la peau qu'elle semble mouillée. Plus tard les artistes feront véritablement poser leurs modèles avec une draperie mouillée. Pour Gautier, non seulement le principe de la draperie mouillée fait partie de ce qu'il appelle le "nu", mais il est surtout le moyen de mettre en évidence la beauté du corps féminin, c'est un moyen d'appréciation et d'amour. Il est possible de décrire les plis du vêtement, mais peut-on en dire autant du corps nu ? Si la beauté a besoin de l'artifice du style pour être décrite la nudité féminine chez Gautier a besoin d'accessoires, comme celui de la draperie mouillée pour être révélée.

Le vêtement bien souvent sert à préfigurer le corps qu'il revêt, Gautier le laisse habilement transparaître. Clarimonde *"était couverte d'un voile de lin d'une telle finesse qu'il ne dérobait en rien la forme charmante de son corps"*[1], un peu plus loin on la voit *"enveloppée de ce fin tissu qui trahissait tous les contours de son corps"*[2]. Draperie mouillé ou tissu fin sont utilisés pour faire transparaître la beauté du corps féminin et permettre de suivre ses lignes et ses contours.

Peut-on donc parler d'une puissance poétique, d'un nouveau langage permettant au poète de poursuivre sa quête du Beau? Gautier s'efforce de chercher un langage adéquat et précis ; face à l'insuffisance des mots, il forge un lexique qui tire sa force de sa cohérence, puisqu'il fonctionne par affinité et par sympathie entre les éléments qui le constituent.

---

[1] *La morte Amoureuse, p.69*

[2] Ibid, p.96

marbre "[1] , *" elle devint d'une blancheur de marbre "*[2], *" enveloppée de ce fin tissu qui trahissait tous les contours de son corps, elle ressemblait à une statue de marbre de baigneuse antique plutôt qu'à une femme douée de vie "*[3].

Le marbre devient un matériau emblématique, il revendique à la fois la capacité de dépassement et la sublimation du visible, mais aussi et surtout l'aptitude à donner vie à ses créations. C'est pourquoi la production artistique réalisée par les héros -peintres des textes de Gautier est manifestée par une intense vie. Ainsi lorsque Tiburce se met à peindre Gretchen, *" au bout de deux heures, la tête vivait déjà et sortait à demi de la toile"*[4].

D'autres matériaux sculpturaux sont utilisés fréquemment dans les contes tels que "le bronze" et "l'albâtre", dans *Le pied de momie "elle avait ces belles teintes fauves et rousses qui donnent au bronze florentin cet aspect chaud et vivace, si préférable au ton vert-de-gris des bronzes ordinaires qu'on prendrait volontiers pour des statues en putréfaction "*[5], dans *Avatar " Ses bras d'un ton plus pur que celui de l'albâtre où les statuaires florentins taillent des copies de statues antiques "*[6].

Il ne faut pas oublier le principe de "*la draperie mouillée*" qui est un artifice employé en sculpture depuis les grecs-principalement au 4è siècle-, selon lequel la statue semble couverte

---

[1] *Jettatura, p.594*
[2] *la morte amoureuse,p84.*
[3] Ibid,p.101
La Toison d'or,p.215 6
[5] *Pied de momie*, p.250
[6] *Avatar, p.392*

l'or, le marbre, la solidité, les formes taillées aux ciseaux, fermes, robustes et sculptées.

Le marbre plus particulièrement semble obséder l'artiste et sa présence est évidente dans tous les contes. En effet, il sert à souligner l'éclat de la blancheur du corps, avec ses reflets:" *Une gorge entièrement nue, blanche, transparente, comme un marbre antique* "[1], "*ses épaules et sa poitrine étaient découvertes, et jamais je n'ai rien vu d'aussi beau au monde; le marbre le plus élevé n'approche pas de cette exquise perfection*"[2], " *ses épaules lustrées et blanches comme le marbre de Paros* "[3]," *un rayon de soleil égaré par hasard rehaussait la chaude blancheur de son linge et de son bras de marbre doré* "[4], " *ses épaules scintillaient comme du marbre de Paros* "[5] " *la jambe qui s'attachait à ce pied et prenait, au reflet de la lampe, des luisants de marbre poli était d'une pureté et d'un tour irréprochables* "[6], " *son beau pied nu, plus pur et plus blanc que le marbre* "[7], " *ses jambes luisaient sous la soie comme le marbre d'une statue antique* "[8].

Rappelons qùe l'analogie poétique du marbre peut aussi servir à souligner et à suggérer la blancheur extrême, pure et froide du corps de la femme décrite, et dans ce cas le marbre semble figer, voire pétrifier cet être. Ainsi " *son beau front pur comme un marbre grec* "[9], " *un visage pur et froid comme le*

[1] Arria Marcella,p.338
[2] Ibid,p.340
[3] *La chaîne d'or. p.122,*
[4] Ibid, p.139
[5] *La toison d'or,p.206*
[6] *Le Roi Candaule, p.303*
[7] *Arria Marcella, p358.*
[8] *Jettatura, p.544*
[9] Ibid, p.587

notre plume en goutte de lumière et que chaque mot s'évapora sur le papier en jetant une flamme et un parfum"[1]. C'est pourquoi notre artiste invente un art nouveau, un art proche de beaux arts pour créer une beauté sublime. C'est donc à une sorte d'alchimie des techniques artistiques et de leurs matériaux mis en œuvre que se livre Gautier dans son projet esthétique et poétique. Avec les crayons et la palette, avec le marbre et le bronze, Gautier devient le sculpteur de son récit. D'ailleurs la sculpture et les grands sculpteurs font partie de son intertexte.

Comment donc expliquer la fascination de Gautier pour la sculpture? Sa prédilection peut s'expliquer de deux façons: d'une part le travail de l'écrivain est pour lui tout à fait semblable à celui du sculpteur, puisque tous deux poursuivent le même but, *"donner un idéal à la forme."* D'autre part, la sculpture peut rendre à la beauté une signification particulière et donner à l'art un but bien supérieur à celui de copier le réel. Si la peinture parvient à une apparence exacte, ce n'est qu'une apparence, tandis que la sculpture a toute la réalité matérielle qu'on peut sentir ou toucher. *" Je crois décidément qu'il faut que je me fasse sculpteur "* déclare Gautier, *" car avoir vu une telle beauté et ne pouvoir la rendre d'une manière ou d'une autre, il y a de quoi devenir fou et enragé."*[2] Et il ajoute plus loin: "*Trois choses me plaisent*: "*Eclat, solidité, couleur. (...) Ce monde-là est le mien. Les ruisseaux de mes paysages tombent à flots sculptés d'une urne sculptée"*[3]. Tel est son univers imaginaire, un monde où domine

[1] *Avatar, p.399*
[2] Mademoiselle de Maupin,p.73
[3] *Préface de Mademoiselle de Maupin*

marbre, éclat, solidité, couleur. Mes rêves sont faits de cela, et tous les palais que je bâtis à mes chimères sont construits de ces matériaux"[1], l'alliance des couleurs, l'élégance des objets, la délicatesse des accessoires féminins, tous les effets esthétiques concourent à créer une atmosphère de préciosité décadente.

Il semble vouloir donner une image sensuelle de la beauté et convoquer ses lecteurs à une espèce de "*fête de tous les sens*", ce sont des *morceaux de bravoure* comme dit Barthes. C'est pourquoi il va prendre pour modèle presque exclusivement des personnes belles, comme le dit George Matoré "*Il est très rare de trouver dans les premières oeuvres en prose de Gautier des modèles de personnes laides"*[2]. Il ne s'agit point d'un regard extérieur, mais d'une impression intérieure, d'une communication, d'une physionomie parlante.

Peut – on dire que Gautier manque de vocable pour parvenir à son art? "*Qui dira la belle ovale de son visage?*" "*Comment dire l'indicible?*". Les mots lui semblent-ils impuissants et trop limités pour exprimer la beauté? "*Il est des choses auxquelles les mots se refusent*" avoue le poète. L'ambition de Gautier dépasse le pouvoir des mots, il doit donc inventer une nouvelle langue qui pourra communiquer au lecteur la beauté qu'il veut peindre. "*S'il y avait des mots pour rendre ce que je sens, je te ferai une description de cinquante pages (...) mais les langues n'ont pas la moitié des termes les plus indispensables"*[3]. Dans *Avatar*, Gautier avoue qu'il "*faudrait que chaque goutte d'encre se transforma dans*

[1] Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*,p.202
[2] Georges Matoré, *Le vocabulaire de la prose littéraire, p.1833 à1845*,Droz,1951,p.170
[3] *Du beau dans l'art*, Revue des deux mondes, cité dans Bulletin société Gautier no 4,p.40

marché"[1] .Gretchen a *" une perfection rare au pays de Rubens,- un petit pied"*[2], Arria Marcella a un*" beau pied plus pur et plus blanc que le marbre"*[3]. Un intérêt très particulier est donné au pied féminin nu ou chaussé, facteur d'attrait, privilège féminin et sources de rêveries masculines.

D'après ces divers exemples, l'on constate la sensualité subjective du narrateur, de l'auteur lui-même poursuivant les pas de la beauté féminine.

En effet, si les contes comportent une histoire qui incite l'imagination du lecteur, la description et la peinture font preuve de la compétence de l'auteur tout en créant le plaisir du lecteur. Tout en étant une *greffe textuelle*, la description use d'une écriture capable de reproduction et de transposition très réussies. Chez Gautier, la description garde sa fonction esthétique, elle sert à donner des informations sur le cadre où bouge le personnage. L'arrêtant, le ralentissant, le précipitant les tableaux et les statues de femmes gardent leur beauté incontestable.

Gautier attire l'attention du lecteur sur le personnage et ses accessoires, accessoires souvent raffinés et luxueux comme dans *Véra* de Villiers de l'Isle-Adam: *"sous les vastes draperies de cachemire mauve broché d'or, la croisée était ouverte (.....)le comte regarda autour de lui, la robe jetée, la veille, sur un fauteuil; sur la cheminée, les bijoux, le colliers de perles, l'éventail à demi fermé, les lourds flacons de parfums."*[4] Le choix des matières précieuses chez Gautier est similaire: *" l'or, le pourpre, et le*

[1] Ibid, p.144
[2] La toison d'or, p.229
[3] Arria Marcella, p.358
[4] Villiers de l'Isle Adam, *Véra*, Contes cruel, 1883.

Tant de bustes, tant de demis figure très réussis où cheveux, visages, cou et gorges sont exquis et pittoresques. Ainsi Bacchide dans *La chaîne d'or* " *a les yeux et les cheveux noirs, la bouche épanouie, le sourire étincelant, le regard humide et lustré, les bras ronds et forts, terminés par des mains d'une ldorée de reflets blonds comme le cou de Céres après la moisson; sa gorge, fière et pure, soulève deux beaux plis à sa tunique de byssus* "[1].

Ce portrait détaillé, précis et coloré de certaines parties du corps peut être éclipsé par la concentration de sa caméra sur le "le pied" du personnage, surtout *le petit pied*, le *pied fin* signe d'une beauté aristocratique. Voyons le pied de Nyssia qui "*était d'une perfection rare...L'orteil légèrement écarté, comme un pouce d'oiseau, les autres doigts un peu longs, rangés avec une symétrie charmante, les ongles bien formés et brillants comme des agates, les chevilles fines et dégagées, le talon imperceptiblement teinté de rose* "[2] Sans oublier la conclusion subjective du narrateur: " *rien n'y manquait*".

Dans *Avatar*, c'est un autre genre de pied Alicia " *n'avait pas un de ces pieds andalous tout courts et ronds...,mais sa cheville était fine, son cou de pied bien ambré, et la semelle de son brodequin, un peu longue peut-être, n'avait pas deux doigts de large*"[3]. Cléopâtre: " *portait de légères sandales fort minces...* "[4], " *les deux adorables pieds*", des pieds " *blancs comme de l'ivoire neuf et peu rosés...des pieds qui semblaient n'avoir jamais*

[1] La chaîne d'or, p.135
[2] Le roi Candaule, p.303

[3] Jettatura, p.509
[4] Une nuit de Cléopâtre, p.151

s'adapte à la vision réelle. Et c'est bien en ce sens qu'il est possible de parler de "descriptions exactes ". Gautier a su faire de la description littéraire un moyen pour ramener l'expérience visuelle à son caractère élémentaire, ce qui rappelle la troisième étape, La thématisation, c'est quand une partie peut être le point de départ d'un autre processus descriptif. Chaque détail contribue ainsi à l'effet d'ensemble suscitant un travail d'interprétation de la part du lecteur amené à reconstituer le modèle présenté.

Dans ce cas la description suit un ordre déterminé créant la cohérence et la progression. Gautier présente d'abord une idée d'ensemble par l'âge et la silhouette de la femme décrite. Cette marque d'un idéal d'éternelle jeunesse, de beauté immortelle de fraîcheur, de convoitise, puisque tous ses personnages féminins ont entre 22 et 27 ans.

La description se focalise rapidement sur un élément particulier, qui va être décrit séparément avec une grande précision. Gautier semble préférer certaines parties du corps plus que d'autres, les détails du visage occupent la place primordiale: voici l'exemple *d'Arria Marcella: " elle était blonde,(...)ses sourcils étaient d'une teinte si douce et si fondue qu'ils se dessinaient à peine visiblement; ses yeux, d'un bleu pâle, avaient le regard le plus velouté et les paupières les plus soyeuses qu'il soit possible d'imaginer; sa bouche petite à y fourrer le bout du doigt, ajoutait encore au caractère enfantin et mignard de sa beauté, et les molles rondeurs et les fossettes de ses joues avaient un charme d'ingénuité inexprimable "*[1] .

[1] Arria Marcella, p.352

en évidence la particularité de la palette de Gautier: "*La littérature, étant un procédé successif, peut inspiré au lecteur différentes images, alors que la peinture fixe une image peinte et ne peut à moins réaliser une fresque de plusieurs panneaux, évoquer plusieurs moments*"[1]. Là, peinture et littérature se complètent et se confondent.

Si l'opération d'ancrage braque la lumière sur le tout, l'aspectualisation opère une fragmentation de ce tout en parties, tout en assumant (partiellement) la cohésion de la description. Les aspects ou les détails choisis peuvent être inégalement mis en valeur.

Gautier procède par étapes, il passe du général vers le particulier, dans *Arria Marcella* " *dans la travée des femmes, il (Octavien) venait d'apercevoir une créature d'une beauté merveilleuse...elle était brune et pâle* "[2], ensuite vient la description des cheveux, longueur, couleur, teinte. Puis le visage vu de haut en bas : les yeux, le nez, et la bouche, avec les détails de plus en plus petits allant " *du coin de l'oeil troussé assez haut vers la tempe* ", *jusqu'à la* " *petite raie à la lèvre inférieure, et* " *au* " *duvet presque imperceptible aux commissures* ". Le portrait de Clarimonde est à cet égard un bon exemple : " *Oh! Comme elle était belle! Elle était assez grande, avec une taille et un port de déesse; ses cheveux, d'un blond doux,..., son front, d'une blancheur bleuâtre et transparente, s'étendait large et serein sur les arcs de deux cils presque bruns*"[3]. Ainsi les deux exemples soulignent la fragmentation de la description s'approchant de la caméra visuelle de l'admirateur qui

[1] Marcel Voisin, *L'imaginaire dans l'œuvre de Gautier*, Bruxelles, 1981.
[2] *Arria Marcella, p.355*
[3] *La Morte Amoureuse*, p.80

nouveaux aspects: le cas le plus caractéristique est celui de la comtesse Labinski dans *Avatar*. Celle-ci est décrite systématiquement, toutes les fois, qu'Octave la voit. Sa première apparition dans la calèche donne lieu à un premier portrait[1] très bref. Sa première rencontre avec son amant, Octave, crée un deuxième portrait: " *couchée sur le canapé* "[2] . Octave empruntant le corps du comte, le mari légitime de la comtesse, il l'aperçoit dans son intimité, dans ses tâches familières, à sa toilette[3], au déjeuner[4] et enfin au salon[5]. Dans ses différentes reproductions, on constate une évolution, une progression tout à fait significative pour la problématique de la beauté gautiérienne. Avançant vers une intimité toujours plus grande, vers des poses et des situations plus familières avec une beauté plus " *attendrie*" ,"*plus abandonnée*", plus transparente et plus pure. La comtesse est reine de la situation, semblable à Cléopâtre, elle aussi, est peinte à chaque fois qu'elle change de tenue ou de pose. L'image de cette véritable reine, n'est pas une pose statique, mais le reflet des aspects changeants de sa beauté avec toutes les nuances colorées d'une fresque: "*Elle était reine même au bain. Elle allait et venait, plongeait et rapportait du fond des poignées d'or qu'elle lançait; d'autres fois elle se suspendait à la balustrade du bassin, cachant et découvrant ses trésors, tantôt ne laissant voir que son dos poli et lustré, tantôt se montrant entière comme la Vénus Anadyomène, et variant sans cesse les aspects de sa beauté* "[6]. Cette prise de vue, de dos, de profil, de face, accompagnée de plusieurs comparaisons met

[1] Avatar, p.386
[2] Ibid,p.392
[3] Ibid,p.449 ،
[4] Ibid, p.457
[5] Ibid, p.461
[6] Une Nuit de Cléopâtre, p.176

hiérarchisées et ordonnées qui selon Hamon[1] passe par: l'ancrage dans la narration, l'aspectualisation et la thématisation.

Le personnage décrit,"sculpté" est souvent nommé ou localisé, favorisant son ancrage. Cette forme particulière occupe souvent un morceau isolable qui sera facilement détaché du récit. En effet, elle forme un tout, elle n'est jamais éparpillée dans tout le récit. Il est possible d'en dégager une impression et une structure presque constantes qui insiste plutôt sur le regard du narrateur que sur l'objet regardé.

Dans cette étape, Gautier tient presque toujours à annoncer, à commencer sa description par une phrase introductive spécifique. Ces effets d'annonce insistent majoritairement sur le mouvement du regard du narrateur et sur son acuité. Ce qui est annoncé, c'est non pas simplement la femme objet du portrait mais davantage la façon dont elle est observée, la réciprocité du regard existe, demeure et anime le récit.

L'ancrage est souvent basé sur l'observation méticuleuse et scrupuleuse. Que d'adverbes de manière complètent et modifient constamment l'aspect du regard: *"je la regardai fort attentivement "*, *" je la regardais en détail, je l'examinais plus attentivement"*, *" je regardai plus attentivement"* et *"dans ce mouvement mes yeux tombèrent sur le lit de parade qu'ils avaient jusqu'alors négligé "*.

Le regard est ainsi facteur fondamental pour toute *prosopographie* traditionnelle ou moderne. La beauté féminine de ses personnages réels ou fictifs fait naître de nouveaux reflets, de

[1] Philippe Hamon, *La Description*, Hachette, 1993.

le temps. "[1] Tout en se moquant de la contemplation muette de son héros, Gautier essaye tout en rêvant et en écrivant de réaliser et de satisfaire ses propres aspirations.

Il n'existe pas, en effet, dans les contes de Gautier, de récit où le "je" descripteur/narrateur se bornerait à être un simple témoin détaché des événements. Cette situation, celle d'un narrateur dit *hétérodiégétique,* ne semble pas convenir à Gautier. Le cas est plutôt celui d'un protagoniste/ descripteur qui répond au narrateur *homodiégétique ou autodiégétique* selon la terminologie de Genette[2], qui raconte sa propre histoire étant lui même le héros. Reste à dire que la plupart de ces protagonistes/descripteurs présentent d'évidentes similitudes avec le *Moi* de l'auteur, tel qu'il se présente à travers les biographies diverses. Théophile Gautier leur a prêté certains de ses propres traits, notamment son goût pour les arts plastiques et pour les antiquités. Attirés par la beauté et par l'art de décrire, Gautier et ses héros sont des portraitistes ou des modélistes habiles, des peintres ou des sculpteurs. Modèle ou portrait comment le fragment descriptif est-il inséré dans le *tissu narratif?*

Il n'est pas toujours facile de repérer où commence et où finit la description, en tant qu'unité autonome, elle obéit à un fonctionnement particulier. Pour Gautier, on parlera de ce qu'on appelle *" texte a tissu descriptif"*[3]: la narration est souvent interrompue par des passages descriptifs concentrés prioritairement sur les personnages féminins. Obéissant à un fonctionnement particulier, la description effectue une série d'opérations

[1] *Arria Marcella,*p.343
[2]Genette, *Figure II, Seuil, 1969,p.109*
[3] Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif,* Hachette, 1981

Belgique au pourchasse du blond "[1]; l'ambition et l'idéale de notre auteur sont bien définis: la recherche continue du beau soit dans le voyage, dans la rue ou dans la vie quotidienne. Auteur et narrateur, auteur et personnage sont souvent à la quête d'une satisfaction de leur désir et de leur plaisir, ils réhabilitent, analysent et expliquent le plaisir physique que ressent le narrateur sous les caresses entreprenantes de Clarimonde, d'Angéla ou d'Omphale, sentiment analogue au plaisir du lecteur : " *Tous mes sens étaient absorbés dans la contemplation de cette mystérieuse et fantastique créature. Le monde réel n'existait plus pour moi, et tous les liens qui m'y rattachent étaient rompus; et mon âme, dégagée de sa prison de boue nageait dans le vague et l'infini* "[2] . En effet, le désir physique de l'amant de faire corps avec sa création, ce désir de fusion, est si souvent évoqué dans les contes étudiés, ce personnage masculin, cet amateur artistique qui se réfugie souvent dans une contemplation insatisfaisante. Octavien dans *Arria Marcella* échappant à la réalité désespérante "*avouait que la réalité ne le séduisait guère, non qu'il fût des rêves de collégien tout pétris de lis et de roses, mais il y avait autour de toute beauté trop de détails prosaïques et rebutants*", il n'est autre qu'un poète peintre visant l'au-delà et l'absolu. Plus poétique encore qu'amoureux, il s'était épris tour à tour d'une passion impossible et folle pour tous les grands types féminins conservés par l'art ou l'histoire. "*Comme Faust, il avait aimé Hélène, et il aurait voulu que les ondulations des siècles apportassent jusqu'à lui une de ces sublimes personnifications des désirs et des rêves humains, dont la forme, invisible pour les yeux vulgaires, subsiste toujours dans l'espace et*

---

[2] Omphale, p.78

Dans les contes de Gautier, les héros amants sont en fait des narrateurs descripteurs, des sculpteurs, ce sont eux qui décrivent les femmes aimées et désirées, et derrière le regard de ces artistes contemplateurs se glisse celui des amants désireux de goûter et de jouir de cette volupté.

L'activité visuelle du *"sujet regardant"* se détermine d'après Philippe Hamon en fonction de deux modalités primordiales: *le" savoir voir", le "vouloir voir"*. Dans le *Savoir Voir*, le focalisateur descripteur est attentif aux détails, perçoit ce que d'autres ne devinent pas, il possède une certaine compétence en matière d'observation liée à son savoir. Il est fréquent que l'observation soit prise en charge par un savant, ou par un artiste comme le héros de Gautier qui porte un regard de peintre ou de sculpteur. Dans *Jettatura*, Paul semble agir tel le héros portraitiste qui, *"contemplait avidement les cheveux lustrés et noirs d'Alicia, son beau front pur...et semblait noter chaque trait, chaque détail, chaque perfection comme un peintre qui voudrait faire un portrait de mémoire; il se rassasiait de l'aspect adoré, il se faisait une provision de profils, arrêtant les profils, repassant les contours"*[1]. Ce personnage masculin errant *" par les rues "*, à la recherche d'une belle femme, est très fréquent dans l'œuvre de Gautier, ce qui répond à la deuxième modalité celle du *Vouloir Voir: "'lorsque la parenthèse descriptive est légitimé par le désir de voir et de contempler qui anime le personnage"*[2], le narrateur de *la Cafetière* descendit dans la rue dans *"l'espoir de quelque heureuse rencontre "* ou Tiburce, héros de *La toison d'or " qui parcoure la*

[1] Jettatura, p.587
[2] Philippe Hamon *Du Descriptif*, Hachette, 1993,p.99
[3] *La Toison d'or,p.238*

réel et surnaturel domine le lecteur par l'intermédiaire d'une écriture nouvelle presque magique. On peut voir profiler la figure d'un homme qui devant la parcelle d'un corps (le pied, l'empreinte d'un sein), devant sa reproduction (une tapisserie), parvient à recomposer l'intégralité physique d'une femme. Il est capable de faire revivre une morte par l'intensité de sa pensée: sa méditation fascinée est si profonde qu'elle parvient à nier la séparation que provoque la mort. L'amour -passion, l'amour sensuel est présenté alors comme un rêve dont l'objet est toujours une beauté féminine, nous sommes tantôt en face de femmes mortes qui reviennent à la vie telles : Clarimonde*"la morte amoureuse"*, Hermonthis *"le pied de momie"*, Cléopâtre *"Une nuit de Cléopâtre"*, Arria Marcella *"Arria Marcella"*, tantôt c'est la résurrection de quelques femmes inanimées, dessinées sur une tapisserie, Angéla *"La cafetière"*, Omphale *"Omphale"*, tantôt des femmes vivantes comme Miss Alicia *"Jettatura"*, la comtesse Labinska *"Avatar"*, Nyssia *"Le roi Candaule"* , Grechen *"La chaîne d'or"* ou Bacchide *"La toison d'or"*.

En face d'un amour impossible, le héros amoureux est presque toujours malheureux, émerveillé par une beauté féminine merveilleusement extraordinaire. La réhabilitation, l'apparition magique, la réanimation des personnages féminins toutes belles, appétissantes, très sensuelles qui vivifient et suscitent surtout le désir du narrateur descripteur. Ce qui nous incite à poser la question suivante: qui est ce *"Sujet regardant"* dont parle Philippe Hamon? Qui voit ? Qui décrit dans les contes de Gautier? Et selon quelles modalités?

physique, quelle importance j'attache à la forme extérieure, et de quel amour je me suis pris pour le monde visible" [1]

Quelle est donc l'origine de cette beauté physique tant rêvée? Quels sont ses critères? Et sa description possède t-elle un rôle et des fonctions? Ces figurines et ses personnages réels, imaginaires ou symboliques ont- ils joué le rôle conçu par l'auteur? La conceptualisation, la terminologie, la documentation et la vision du Gautier ont certes collaboré à établir ce défilé bien prémédité.

A travers ses récits fantastiques, Gautier oscille entre le songe et le réel; l'univers rêvé se construit le plus souvent autour d'une femme d'une beauté parfaite. Cette perfection angélique ou féerique de la femme aimée ne peut souvent se traduire que par le biais de l'art plastique: La comtesse Labinska d'*Avatar* évoque *«les belles productions de l'école vénitienne, quoique ses traits fussent aussi purs et aussi délicats que ceux des profils antiques découpés dans l'agate des camées»*[2], et Arria dans *Arria Marcella* ressemble à *«la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthénon»*[3]. C'est le désir puissant qui relie le personnage réel à l'ailleurs mythique et au modèle artistique.

Gautier met l'accent sur une certaine conception de l'amour et de la vie par l'intermédiaire de Clarimonde de *la Morte amoureuse*: *«l'amour est plus fort que la mort»*[4], quand Arria Marcella dit à son amant: *«Ton désir m'a rendu la vie»*, sur cette idée fondamentale se basent presque tous les principaux contes. C'est ainsi que rêve et réalité se côtoient et c'est ainsi qu'un plaisir

---

[1] Préface de Mademoiselle de Maupin

1 *Avatar, p.398*

[3] *Arria Marcella, p.366*

[4] *La morte amoureuse,p.98*

Dans ces récits dits fantastiques, la statuaire parle, agit, désire. L'art plastique (peinture ou sculpture) la réanime et la réhabilite. C'est le modèle, c'est le buste qui reprend vie, c'est le leitmotiv régulier de toutes les toiles doublement dépositaires des fantasmes de son créateur et de son contemplateur. Gautier fait mouvoir la *figurine* miniaturisant l'humain, et fait bouger la *statuaire* représentant l'homme ou le surhomme: motif certes esthétique autour duquel pivote le récit imaginaire dans ses contes.

Pour Gautier, la description était un refuge par rapport au monde extérieur. Son but était tout à fait loin d'une simple copie ou d'une photographie du réel, c'est plutôt un rêve qu'il essaye de réaliser.

D'après Fontannier, la description se manifeste sous plusieurs formes: la topographie (description d'un lieu), la *chronographie* (description du temps), la *prosopographie* (description physique d'un personnage), *l'éthopée* (description morale d'un personnage). Nous nous limiterons uniquement à la prosopographie concernant les personnages féminins, vu la place absolument prépondérante qu'elle occupe et sa valeur purement esthétique dans les contes de Gautier.

Selon Jean Michel Adam et André Petit Jean La prosopographie c'est: *"la description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques, ou seulement l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé, réel ou fictif, c'est-à-dire, de pure imagination"* [1]. En effet il est clair que Gautier est un amoureux de la beauté, il l'avoue dans préface de *Mademoiselle de Maupin*: *"Tu sais avec quelle ardeur j'ai recherché la beauté*

[1] Jean Michel Adam. André Petit jean, *Le Texte descriptif*, Nathan,1989 ,p.125

cérémonie, le jeune prêtre Romuald est troublé par une femme merveilleusement belle qui semble vouloir l'attirer, Clarimonde, qui, après sa mort vient lui rendre visite chaque nuit...

Essayons d'étudier les contes publiés entre 1831-1858, sous le titre de *Récits fantastiques* c'est-à-dire: La cafetière (1831), La Morte Amoureuse (1836), La chaîne d'or (1837), Une Nuit de Cléopâtre (1838), La toison d'or (1839), Le pied de Momie (1840), Le Roi Candaule (1844), Arria Marcella (1852), Avatar(1856) et Jettatura (1856). Ce groupe de contes parait homogène par le goût de la description artistique qui le caractérise.

Selon Baudelaire, l'œuvre de Gautier possède une idée fixe, un amour exclusif du beau désirant accomplir sa visée unique, celle de *"rendre la beauté de l'amour et la beauté des objets dignes d'amour"*[1]. Cette double ambition de l'artiste, comment l'a-t-il exécuté? Il choisissait l'art comme sujet principal, thème spectaculaire ou spéculaire suscitant ainsi la réflexion, développant l'imagination et provoquant l'admiration. Partant d'un petit motif très ponctuel, il s'élargissait vers les tableaux, les fresques artistiques: peinture et sculpture font partie de l'intrigue du conte gautiérien.

La description physique des personnages demeure le lieu privilégié d'une interrogation sur les rapports possibles entre littérature et art plastique, ce dernier est-il modèle ou prétexte? Mettant en relief une statue, ses descriptions sont en marbre ou en bronze.

[1] Charles Baudelaire, *L'art Romantique*, Flammarion, 1989,p.102

manière provocatrice l'esthétique au détriment des autres fonctions de l'œuvre, en particulier de ses fonctions morales. Faut-il retrouver la faculté maîtresse qui pivote autour des contes, poèmes et romans. *Émaux et Camées* illustre idéalement les principes esthétiques de Gautier et ses exigences de perfection qui se situent à la croisée du romantisme et de la poésie parnassienne. Ils sont tous groupés et appliqués dans *Mademoiselle de Maupin* (1835), précédé d'une préface provocante où il affirme ses principes esthétiques.

Admirateur d'Hoffmann, Gautier est porté vers le fantastique, se reflétant entièrement dans ses contes où le regard limpide et net, l'admiration et la contemplation sont omniprésents. L'influence de Hoffmann se manifeste également dans la légèreté, dans le passage aérien du rêve à la réalité, dans l'aisance à animer les objets, que l'on constate dès son premier conte: *«la Cafetière»* (publié dans le Cabinet de lecture en 1831), où l'objet utilitaire se transforme en une ravissante jeune fille. Dans *Le Pied de momie,* le narrateur achète en guise de presse-papier un ravissant pied de momie, qui va s'animer pendant son sommeil, et fait l'apparition d'une charmante princesse égyptienne Hermonthis. *Omphale,* cette belle marquise qui se détache du mur chaque nuit, et saute au lit du jeune narrateur. *Arria Marcella* présente le jeune Octavien visitant un musée à Naples, tombe en extase devant l'empreinte d'une statue parfaite. Se rendant à Pompéi, il éprouve la même émotion dans la maison d'un ami. Il assiste à une comédie où il aperçoit la merveilleuse Arria Marcella, qui le fait venir chez elle, l'invite au festin et commence à l'enlacer.. Dans *Jettatura,* Paul d'Aspremont, beau jeune homme au regard étrange, arrive à Naples pour retrouver miss Alicia Ward, installée en compagnie de son oncle dans une villa isolée. ...Dans *La Morte amoureuse,* pendant une

etc. Il s'agit donc d'une période où la pensée esthétique se formule tout en cherchant à s'exposer selon sa poétique propre.

Science du beau ou esthétique, il s'agit d'atteindre la beauté et selon Goethe: " *La beauté est cette perfection qui suscite un plaisir admiratif, soit par sa forme plastique, soit par sa noblesse morale, soit par sa supériorité intellectuelle, soit par sa conformité à ce qu'on espère*"[1]. Selon les classiques, la beauté vient de l'élimination par l'art de ce qui est brutal dans la réalité ; pour s'élever à une vision idéale et morale exprimée dans une forme qui obéit à certaines règles. Selon les romantiques, l'art ne recule ni devant le particulier ni devant l'extraordinaire, mais leur confère la beauté en accentuant leurs caractéristiques. Or selon les réalistes, l'art serre le réel dans sa médiocrité la plus commune. On peut concevoir aussi un art purement subjectif qui ne cherche pas à reproduire un modèle, mais à exprimer l'unité de l'âme de l'artiste, sa vision et son univers. La beauté est dès lors, la force et la splendeur du monde nouveau que crée l'artiste soit un Gautier, un Manet ou un Baudelaire . Mais ce monde ne doit pas être inaccessible, il doit garder des résonances humaines, et, en ce sens, sa beauté est liée à la vérité ; il ne peut s'exprimer qu'à travers une beauté formelle qui n'échappe pas aux lois générales des genres et du style .

Théophile Gautier invente ce que les Goncourt appelle l'«écriture artiste» et se déclare toujours fidèle aux lois de l'esthétique. En effet, dans l'ensemble de son œuvre, le sujet importe moins que les mots et le plaisir de raconter. Plus qu'un partisan de l'art pour l'art, il fut un esthète, privilégiant d'une

[1]Cité dans *Esthétique, Hegel*, premier volume, Flammarion,1979,p.41

"Notre grand plaisir a été de changer le dictionnaire en palette"

Théophile Gautier

Une nouvelle conception esthétique déferle sur la littérature et l'art au début du XIXe siècle ; les écrivains, les peintres, les musiciens vont se ranger sous la bannière romantique. Avec des nuances selon les genres artistiques, les mêmes thèmes se retrouvent dans les drames, les poèmes, les tableaux et les symphonies. Tous partagent la même attitude : ils repoussent le classicisme et refusent tout compromis avec le rationalisme. Leurs émotions embrassent la nature et leur révolte les soutient face à la société. En privilégiant l'imagination et la sensibilité, les romantiques ont placé dans leur sillage toute l'esthétique moderne.

Déjà la littérature, la musique et les beaux-arts, dès la fin du XVIIIe siècle, s'ouvrirent à une sensibilité nouvelle qui exaltait la vision subjective de l'individu. Poètes, musiciens, peintres, sculpteurs et architectes cherchèrent, dans l'imagination et la sensibilité, les voies d'une connaissance nouvelle, qui devaient permettre au « moi » d'atteindre une vision globale de l'univers naturel.

La notion d'esthétique fut proposée à l'aube du siècle par Mme de Staël et sera suivie par certains avatars de fin de siècle (*l'esthétique de la langue française* de Gourmont, ou l'ascèse de Mallarmé dans les *"Glaciers de l'esthétique"*. Mais il faudra tenir compte du fait que "le siècle de l'esthétique" possède également sa propre poétique et sa propre rhétorique. "L'outillage mental" de l'esthétique: le Beau Idéal avec ses acceptions, celle de la création artistique, celle de "l'art pour l'art", celle du positivisme réaliste,

Les récits fantastiques de Gautier: Œuvre plastique ou littéraire?

Amal Mohamed El Anwar

Faculté des Lettres, Université de Mansoura

It is appalling enough that the four dissenting Justices, including the Chief Justice, believe that the public anger that may be aroused by a flag burning is sufficient grounds for criminalizing such an act of political expression, What will the Chief Justice say when an angry public calls for the closing down of the Supreme Court ?

Appendix C

Demonstration Letter

To the Editor :

I have never burned a United States flag . But as a veteran of World War II, it doesn't bother me when someone else does, and I don't think it ought to be a crime to do so, for all the pretenrious bluster of the veterans' organizations .

The nature of idolatry is that it makes something into God that isn't . One's country is not God . The flag, no more that a physical symbol of one's country, is certainly not God . Even in world war II, a "good war" if ever there was such a thing, I did not fight for the flag, but rather in the service of my country, which was constrained to take up arms against a murderous tyranny that threatened to overmaster the world . The flag under which I fought is not the political property of chauvinists who would make a physical object sacred .

Freedom of speech and expression, even to the point of burning a flag, is at the heart of what all the veterans sought to preserve in "my" war and others . The Supreme Court fortunately understood (though by a very narrow margin) that to emasculate the first amendment is truly to undercut the values of the country for which veterans have given their service .

STATEMENT 1 : ashamed / Americans / let it / be desecrated.

PROOF 1 :logic / escapes me.

STATEMENT 2 : believe / too much / freedom = small step / anarchy.

PROOF 2 : burn the flag = shoot the president.

CONCLUSION: decision / opens the door / {problems}.

Appendix B

Pattern Grids

Letter A Grid

WARRANT *: soldier / pledged / to defend the flag .*

REACTION *: reverence / constitution / greater / flag .*

STAREMENT 1 *: no more conceive / burning the flag / desecrating / {holy} // desperate symbolic actions are speech .*

PROOF 1 *: Nazi Germany / burn swastika = alerted to/ incineration / {victims} .*

STATEMENT2 *: If ever / moved to burn / profound anguish.*

PROOF 2 *: symbolic action / powerful / attention must be paid American / bear / obligation to protect / right .*

CONCLUSION *: Supreme Court is right .*

Letter B Grid

WARRANT *: veteran / two world wars // patriotic American .*

REACTION *: distrubed by / decision & editorial .*

am deeply ashamed to learn that there are Americans who believe, in order to freely wave the American flag, it is necessary to let it be desercrated by anyone who chooses to do so . The logic of this statement escapes me .

I believe that there is such a thing as too much freedom, and from there it is only a small step to anarchy . Today we let every bum who is dissatisfied with the way country is run burn the flag .

Tomorrow We may let him shoot the president because he disagrees with the way the President runs the country . I believe that this shameful decision of the Supreme Court opens the door to trouble, disorder, and disrespect for this nation . (The New York Times, 1989, July2)

that intrepid Chinese student to place himself in the path of an advancing tank in Tiananmen Square . When symbolic action is that powerful, worldwide attention must be paid . As Americans, we bear the sacred obligation to protect the right of others to speak symbolically . We do not pledge allegiance to our flag alone, but to the Republic for which it stands : a Republic nurtured by the precious freedom enshrined in the First Amendment .

Sadly, the Supreme Court is right . Before those freedoms, even our proud flag must dip. (The New York Times, 1989, July2).

Letter B

To the Editor :

As a veteran of two World Wars, I believe I am entitled to express my opinion about your June 23 editorial "New Glory for Old Glory." I am profoundly distrubed by the Supreme Court's decision in regard to flag-burning, and I am just as disturbed by the last paragraph of your editorial .

I consider myself a patriotic American, but I am certainly not proud of "a message that does justice to the Stars and Stripes" namely that the flag protects those who hold it in contempt . I

Appendix A

Letter A

To the editor :

As a soldier, I pledged my life to defend the flag ; to this day, I confess that I am not quite able to suppress my constriction of voice and fierce upwelling of tears whenever I attempt to read "Barbara Frietchie" aloud . But as I've grown older, I've found that my reverence for our country's Constitution is even greater than my reverence for its flag .

Though I can no more conceive of myself burning the flag in protest that I can see myself desecrating the Bible, the Torah or the Quran, I do recognize that desperate symbolic actions are speech in its most eloquent form . If citizens of Nazi Germany had been permitted to burn the swastika before cameras while Hitler's thugs were making pyres of books, the world might have been alerted to the impending gassing and incineration of more than six million Jews, Slavs, Gypsies as well as dissenters from the excesses of his regime .

If ever I were moved to burn our country's flag, I know it would be out of the kind of profound anguish that moved Vietnam's protesting Buddhist monks to self-immolation, or

Shu-min,k. (1993) . A practical approach to teaching expository writing to ESP students . English Teaching Forum, 31, 2, PP. 32-33 .

Smith, F. (1988) . Understanding reading : A psycholinguistic analysis of reading and learning to read. Hillsdale, NJ : lawrence Erlbaum .

Van den Broek, P., and Trabasso, T. (1986) . Causal networks versus goal hierarchies in summarizing text . Discourse Processes, 9, 1-15 .

Wampler, B. E., and Williams, M. P. (1988) . Grammatik III: Version 1.06 {Computer program} . San Francisco, CA : Reference Software .

Winograd, P. N. (1984). Strategic difficulties in summarizing texts . Reading Research Quarterly, 19(4), 404-425 .

Zamel. V. (1987). Recent research on writing pedageogy TESOL Quarterly, 21, 697-715.

Horowitz, D. (1986). process, not product : less than meets the eye. TESOL Quarterly, 141-144.

Jackson, R. (1989, July 2) . Letters : The stars and stripes : How sacred a symbol . {Letter to Editor} The New York Times, 4 : 12 .

Kintsch, W., and van Dijk, T. A. (1978). Toward a model of text comprehension and production . Psychological Review, 85 (5), 363-394 .

Lauer, J. M., and Asher, J. W. (1988) . Composition research : Empirical designs . New York : Oxford University Press .

Lawrence, J. T. (1989, July 2) . Letters : The stars and stripes : How sacred a symbol . { Letter to Editor } The New York Times, 4 : 12 .

Mossop, B. (2001). Revising and editing for translators. St. Jerome, Manchester.

Reid, J. (1987). Esl composition : The expectations of the academic audience. TESOL Newsletter, 21, 34.

Schwarzchild, H. (1989, July 2) . Letters : The stars and stripes : How sacred a symbol . { Letter to Editor } . The New York Times, 4 : 12 .

References

Agameya, A. (2003) critical thinking, autonomy and Egyptian graduate students studying at an American university. Cairo studies In English, March , 1-21.

Akamatso, G. T. (1988) . Summarizing stories : The role of instruction in text structure in learning to write . American Annals of the Deaf. 133 (4), 294-302 .

Bromley, K. D., and Mckevney, L. (1986) . Precis writing : suggestions for instruction in summarizing. Journal of Reading, 29 (5), 392-395 .

Brown, A. L., and Day, J . D. (1983) . Macrorules for summarizing text : The development of expertise . Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior, 22, 1-14 .

Flower, L. (1974). writer - based prose : Acognitive basis for problems in writing. College English, 41, 19-37.

Golden, J., Haslett, B., and Gauntt, H. (1988). Structure and content in eighth - graders' summary essays . Discourse Processes, 11, 139-162 .

Hidi, S., and Anderson, V. (1986). Producing written summaries : Task demands, cognitive operations, and implications for instruction . Review of Educational Research, 56 (4), 473-93 .

to grasp the sample content thoroughly and offer time for careful reading and instruction.

5- extend the experiment to a larger group in order to obtain more statistically reliable data.

6- indicate examinations of different student populations. In short, I feel that the experiment as conducted indicated more the necessity of students bringing knowledge to a text in order to comprehend it than it indicates anything about the effects of text structure on summarization. The experiment did, however, offer interesting directions for future study.

Their expressed opinions about this paragraph's main idea -- which included such statements as "Burning the flag showed a disrespect for the whole country" and "Burning the flag showed disrespect for the soldiers" – indicated to us that the idea of respect for freedom of speech,? about respect for flag and soldiers was alien to them . The First Amendment was not included in "the world in their heads". It was at this point that we felt it was important to talk about what the first Amendment and freedom of speech generally entailed in this country's culture . After all, merely decoding the words would not help the students grasp the ideas .

Results :

If I were to repeat the experiment with another group of non-native speakers, I would not change the design . I would :

1- not change the design.

2- choose a more culturally neutral topic for my samples.

3- allow more time for the summaries, or try to comeback after four or five weeks to do another set of the same essays to allow for elimination of the threat of testing to the validity of the design.

4- embed the experimental summarizations in a multi week unit that would cover both the concepts that would be needed

What indications I do have of the pattern of macrorule usage in summaries fall well within the patterns established by Brown and Day (1983). The rarest technique was the invented topicalization, and the most common was the deletion of redundancies, which was appropriate to the age of the participants -- without allowing for language difficulties . It appears that non - native speakers have already assimilated many of the rules for summarization in their native languages.

Not a little of the difficulty in grasping the concepts presented in the letters concerned the cultural assumptions built into the discussion of the flag as symbol and the United States Constitution contained in the letters . In the third segment of the planned experiment, we had a question and answer session built in after we read letter C- the demonstration letter (see Appendix C). In that discussion, it became apparent that the students could separate the redundant and unimportant matters well enough . The important concepts in the first two paragraphs of the letter (burning the flag should not be a crime and the flag is not God) gave them no real problems once they translated the passage . The idea of the third paragraph, that the right of free speech is more important than disrespect for the flag, gave them real difficulty . The same idea may exit when westerners read about Ashowra's Festival or pilgrimage to the Kaaba for Muslims

of macrorule usage between the two letters was less than 10 % and usually was much less than this.

Discussion and Implications

As I have said before, it appears that the non - native speakers from the Institute involved in my study share with the native speaking students in Brown and Day's study (1983) the ability to detect unrelated and redundant information. It is interesting to note that macrorules one and two, on the elimination of redundant and unimportant material were widely followed. Only in two cases was such material included. The ability of non - native speakers to detect nonessential information also seems to be unaffected by the presence or absence of structures in the letters.

There was no evidence of any effect due to structure on the application of the other three macrorules -- generalization, including author's topic sentences, and inventing overarching topic sentences. Most of the use of the three superordinate macrorules was fairly evenly distributed between summaries of letters A and B. There was a slight increase in the tendency to use author's topic sentences in summarizing the less structured letter (Letter B), but the size of the samples prevents any conclusion from being drawn about this.

summarizing either letter used generalizations of groups in their write-up. This compares favorably with the numbers of generalizations found in Brown and Day (1983).

The non - native speakers that used a topic sentence in their summaries (18) used rule 4 with only one exception . Only one student synthesized a topic sentence (rule 5) . Because the sample was so small, it is really meaningless to apply statistical analysis to the results ; however, the percentages of occurrence are so high that some assumptions appear to be justified . It appears that the non - native speakers share with the American students in Brown and Day's study (1983) the ability to detect unrelated and redundant information . Noting the fact that the percentages can not be directly compared, it is still interesting that the percentages appear to be so close for these tasks . The ability of non - native speakers to detect nonessential information also seems to be unaffected by the presence or absence of structures in the letters .

The structure of the letters showed no significant effect on the use of the other rules either . Most of the results were fairly evenly distributed between the two letters . There was a slight increase in the tendency to search for topic sentence in the less structured letter, but the size of the sampling prevents any conclusion from being drawn about this . The maximum range

consolidated are shown as a word in brackets . The conclusion for each argument was also judged to be the topic statement for the letter . The summaries were marked on how well they matched the actions specified by the five macrorules. Each summary was read aloud ; and each sentence in the summary was adjudicated as to which of the five categories it represented. In case of disagreements, the example was discussed until consensus was reached .

All of the students seemed to do quite well in applying rule one to either letter . I found only two cases of trivial material being included in the summaries for A and for B, which would indicate that over 99 % of the time students correctly identify and delete non - essential information . The students did even better in applying rule 2 --none of them included redundant information in their summaries (100% accurate) . I have one reservation about these results and that is the negative nature of the indicators . That is, by looking for the unavailable items, you run the risk of confusing failures to understand the information with conscious decisions to delete extraneous data; but this is a problem which exists in some of the original research as well .

The remaining three rules were adjudicated on the basis of positive inclusion . In the case of rule 3, half the students

first session now received letter B, and vise - versa . Again, the students were to be given 25 minutes to read and summarize the letters, this time using what they had seen demonstrated about summarizing . The second set of summaries was also collected .

In segment five, the class was asked which summary was easier to do . I ended the class by telling the students what I had been trying to test during the class .

Since this was a regular class session, and since I was striving to teach as well as to conduct my own business, I felt it important to answer the questions . After all, "The category system that is part of our theory of the world in our heads is essential for making sense of the world" (Smith, 1988:10) . I attended to the building of new categories for the students .

Data Analysis

After the summaries were collected, my colleagues and I went over each sample comparing the students ' remarks to the pattern grid (Appendix B) in order to come to a consensus . The pattern grid lists the parts of each argument and the key words for each of these parts . The lists that should be

components of critical thinking and skills constituting its development" (10). Segment one consisted of an introduction, in which, I informed the class that it was of great benefit to them as students to know how to summarize accurately and efficiently . I then told the class that this class would be a class in techniques of summarization, and that the summaries would be collected, but not graded . I asked them not to write their names on the summary sheets .

During the second segment, I passed out the first set of letters . The letters were arranged so that half the students randomly received letter A while the other half received letter B. The students would read the letter, mark or underline the text as they saw fit, then turn the page over, and write a four to five line summary on the back of the page . They were allowed 25 minutes to read the text and write the short summary . The papers were collected, and the demonstration letter passed out .

I then presented a fifteen minute lesson presenting the five macrorules of summarization questions and an answer session was held before the second set was passed out .

After that, the students were given the second set of letters in such a way that the students who had received letter A in the

paragraph with no superordinate organizing statement. Copies of each letter as used in the test appear in Appendix A.

PROCEDURES

we felt that to interrupt the proceedings of a class without adding to instruction would make the process seem too much like a contrived experiment and skew the results via the Hawthorne effect. The "quasi - experiment" (Lauer and Asher (1988)) that we were doing had enough variables and threats to validity. We therefore strove to design the experiment to seem as much like a regular class session as possible.

Twenty two copies of each one - page letter were prepared. Each copy contained five blank ruled lines on the back of the page. Each copy was labeled as A or B and was numbered consecutively. Twenty two copies of another letter on the same subject were also prepared as an example of direct demonstration of the five macrorules of summarization given in Brown and Day (1983).

The planned class session (Two hours) was divided into five segments. As Agameya (2003) says "It is generally the case that most students demonstrate full understanding of the

administered by Wampler and Williams' (1988) Grammatik III style - checking computer program . The average length and number of syllables per word were approximately the same, after Letter A had been shortened by deleting one paragraph . I asked two of my colleages to read the two articles and make a judgement on their difficulty. There was an agreement among all of us that these two articles seemed equally difficult to read.

Also, the subject matter of the two articles was very similar . Both of the writers had served in the United States armed forces, and both were concerned about the issues raised by the Supreme Court's decision to consider burning the flag as a matter of "Symbolic action" and thus protected under the First Amendment to the Constitution . Both letters were emotional in tone . My colleagues and I felt that the tone, issues, and reading difficulty made the two articles as equivalent .

They differed mainly in the internal organization of the letters . Letter A, written by Richard Jackson, (The New York Times, 1989, July2) was very well organized, with clear summary sentences for each paragraph . Letter B, written by John T . Lawrence, (The New York Times, 1989, July2) was less well organizaed, containing more than one idea per

structured in a way that readers misunderstand or find difficult to understand.

SUBJECTS

My test group consisted of 22 non - native students of English enrolled in the Higher Institute for Arabic Music, Academy of Arts in the spring of 2001. Their ages ranged from 22 to 26 and all of them had already graduated from the same institute. They studied English as a first foreign language for 10 years and their level was considered to be advanced.

Materials

The texts chosen for this replication study were two letters to the editor from the July 2, 1989 edition of The New York Times. The letters chosen were two of a group of letters on the subject of the Supreme Court decision on the right to burn the American flag as a symbol of protest. The letters were similar in scope, length, readability, and general difficulty as measured by Flesch Reading Ease, the Gunning's Fog Index, and Flesch - Kincade Grade level tests as quoted in Brown and Day (1983). I used these tests as only the first approximation of equivalence, since they are mechanical tests easily

would not have any effect on the macrorules used. They found that varying the hierarchical value of the goal statement to the students prior to summarization had little effect on the macrorules used when the story's content was constant. Bromley and Mckeveny (1986) reflect the macrorule strategy and the general idea of our procedure in their article on precis writing.

Hidi and Anderson (1986) note that summarization strategies are not automatic and need to be taught. They further note that inappropriate or vague organization such as vague or missing topic sentences may make it difficult for readers "to locate the most important ideas" (476). Shu-min (1993) claims that materials should be within the students' ability to read and analyse so that they can acquire a repertory of useful expressions, sentence structures and other helpful information. Gokden, Haslett, and Gauntt (1988) report that the "effects of text structure on the recall of expository text" (141) are well -established for adults, who are indeed sensitive to internal text structure. They report that their test design and experiment seem to confirm the importance of internal text structure on organization at the eighth- grade level also. Mossop (2001) argues that it is easy to write sentences

2- Deletion of redundant information.

3- Superordination of lists.

4- Selection of a given topic sentence; and

5- Invention of missing topic sentences.

It was found that students of all ages used both the rules for deletion (one and two) effectively. Older subjects were more likely to apply the third rule on superordination efficiently. The same age-related difference showed up in the selection of topic sentence (macrorule 4) . The invention rule (macrorule 5) proved to be the most difficult, with very little use evidenced below the tenth grade level.

Further research indicated that kintsch and van Dijk's (1978) macrorules were a fairly widespread standard for organizing summaries . Winograd (1984) made a complicated study concerning about the macrorules for summarization and their use by students on different reading levels . Akamatso (1988) reports that the macrorules have been used successfully in teaching summary techniques to deaf students . Van den Broek and Trabasso (1986) ran a test to see if asking students to try to attain a higher goal in summarizing (as in trying to gist rather than trying merely to eliminate redundant material)

In the first experiment, Brown and Day (1983) used 67 students – 18 fifth graders, 16 seventh graders, 13 tenth graders, and 20 college students. They developed two seventh - grade geography texts of comparable length, readability, and number of idea units . Each group of students was given these texts to summarize during a class period – one text concerned noise, the other was on deserts . Half the students were given the text on noise first and the other half were given the text on deserts . They were asked to read the text three times, then write what they thought was a good summary of the text . After the students completed this, they were asked to put aside the summary and write a sixty - word summary of the same text. At the end of the session, all the materials were collected. The procedure was then repeated with each group using the text it had not previously summarized. The results were again collected and combined for analysis.

Rules :

The summaries generated by the students were compared to "ideal" summaries made using the five macrorules for summarization derived from a study by Kintsch and van Dijk (1978). These rules are:

1- Deletion of unimportant information.

Summary Strategies as Affected by Textual Structure : A Replication

The objective of the paper :

I chose a politically oriented text because it is more common to the readers and readers are often interested in politics.

The objective of this paper is to examine the effect of macrorules on summarizing text, with a view to exploring the role that the organization of the text itself could have on summarization. The importance of the role of text organization is referred to in Flower (1979), Horowitz (1986), Mossop (2001) Reid (1987) and Zamel (1987) Brown and Day (1983) recorded several sets of experimental data in "Macrorules for summarizing text: The development of expertise" . It is our purpose to explore, Brown and Day's study on the role of text organization.

This study will inspect the effects of internal organization of text on the summarization strategies of 22 non- native speakers of English in a regular classroom setting .

Summary Strategies as Affected by Textual Structure : A Replication

Dr. Mohammed Aly

Klages, Mary. "**Postmodernism**". University of Colorado, April 21, 2003(www.fas.Harvard.edu/English /postmod.htm).

Mael, Phyllis. "***Trifles:*** The Path To Sisterhood" in ***Literature/ Film Quarterly*** *17* (1989): 281-84.

Magill, N.Frank. Ed. ***Great Women Writers.*** New York. Henry Holt and Company, Inc., 1994.

Makowsky, Veronica. ***Susan Glaspell's Century of American Women: A Critical Interpretation of Her Work.*** New York. Oxford Up. 1993.

Merriam, Webster. ***Encyclopedia of Literature.*** U.S.A: Merriam Wester Incorporated, 1995 .770-899.

Noe, Marsha. " Reconfiguring the Subject/ Recuperating Realism: Susan Glaspell's Unseen Woman" in ***American Drama 4*** (Spring 1995): 36-54.

Ozieblo, Barbara. ***Susan Glaspell: A Critical Biography.*** London. 2000.

Richer, Amanda. "***Trifles***": **Women v. Men.** April 18, 2001 (http://www.ukans.ed/wcb/schools/engl/dsteward/6/forums/messages/48.htm).

Waterman, Arthur E. ***Susan Glaspell.*** New York: Twayne Publishers Inc., 1966.

Works Cited

***

Alkalay-Gut, Karen. " Jury of Her Peers: The Importance of Trifles" in ***Studies in Short Fiction*** 21 (winter 1984):1-9.

Abrams, M.H. ***A Glossary of Literary Terms*** 6^{th}.ed.U.S.A.: Harcourt Brace College Pulishers,1993.

Ben-Zvi, Linda. "Susan Glaspell's Contributions to Contemporary Woman Playwrights" in ***Feminine Focus: The New Women Playwrights***. Ed. Brater Enoch. Oxford: Oxford up, 1989. 147-66.

---------------. " Murder, She Wrote": The Genesis of Susan Glaspell's Trifles" in ***Theatre Journal*** 44 (March 1992): 141-62.

Bigby, C.W.E. Ed. Introduction ***Plays by Susan Glaspell***. Cambridge: Cambridge Up, 1987. 1-33.

Gilligan, Carol. ***In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*** .Cambridge: Harvard Up, 1982.

Glaspell, Susan. ***Trifles*** in ***Plays By Susan Glaspell***. Ed. C.W.E. Bigsby. Cambridge: Cambridge Up, 1987.

----------------.***The Outside*** in ***Plays By Susan Glaspell***. Ed. C.W.E. Bigsby. Cambridge: Cambridge Up, 1987.

and incomplete sentences. Only Mrs. Wright manages to mould her feeling into words, and even there, she is silenced throughout the play.

Glaspell is a proto-feminist, who believes that women need to speak their own language to be the "I" and no longer the "other". Thus her plays exhibit innovations in language, form, and subject matter. She is one of the most modernistic important American female playwrights of the twentieth century since she shares an awareness of women's lives, a perception of their problems, and an ability to express their dilemmas on stage. Glaspell centralizes female protagonists searching for the meaning of life in the American society and thus gives them the opportunity to express themselves at that time and also up till today. The contribution she made in this area affected the future of modern American drama. Her willingness to experiment introduced American audiences to more than the traditional Broadway fare and encouraged other playwrights as Lillian Hellam(1930-1965), Lorraine Hansberry(1905-1984) and Marcha Norman(1947-) to follow her lead and to take risks.

Glaspell's attitude to society and to women's duty toward it is ambivalent. She not only rejects but rebels against American society which prefers men. In men's writings, society is assumed to be the adversary, the obstacle to self-definition, and is depicted as female. In Glaspell's plays, society is not simply the enemy that must be defeated but an integral part of her protagonists' lives to be examined and, if possible, understood. Glaspell's women seek self-definition as women at home and beyond, that is, they enter the male sphere, thus being both inside and outside society. Glaspell is caught between the patriarchal myth she had been taught to respect and her realization that it is false. Although men determine the world of women, but it is her female characters that are usually endowed with the clarity of vision needed to reshape life.

The male figures portrayed by Glaspell paradoxically exhibit a lack of sensitivity from which their female figures suffer. Glaspell's men neither play a major role in the incidents, nor guide other characters along a chosen route. On the contrary, they form a line of action parallel to that of the female personae as in ***The Outside*** appear as a fool and inferior to the female's mind as in ***Trifles.***

Language plays an important role in Glaspell's plays. Her female characters are never loquacious, and when they do talk, their language reflects their inner uncertainties. Glaspell's most common punctuation mark is the dash, because her protagonist is usually unsure of the direction in which she is going, or unwilling to phrase feelings which may collapse under the weight of words. Allie Mayo's first utterance of words is accompanied by initial hesitation represented in pauses, dashes

Throughout the play, Mrs. Patrick has denied life but despite that she can no longer celebrate death; she "feels the pull of life-force, and recognizes that she cannot bury herself from life" (Waterman 71). Mrs. Patrick's last speech in the play shows her inability to mock the persistent struggle for survival and also initiates her own struggle with the death instincts: " (to Allie Mayo) you savers of life! ' Meeting the Outside!' Meeting—(but she cannot say it mockingly again; in saying it, something of what it means has broken through, rises. Herself lost, feeling her way into the wonder of life) Meeting the Outside!" (55).

The play ends in an optimistic way: "It grows in her as CURTAIN lowers slowly" (55). Whether 'it' which grows in her is the new life for Mrs. Patrick or a respect for survival instincts, it returns Mrs. Patrick back to world of the living. Makowsky comments on that saying:

> The last of the play, one which surely only the most gifted of actress could convey,[---] is incomplete, but one possible conclusion is that 'it grows in her as slowly as a child', that 'wonder of life'.--- it also prepares the way for the future(66).

Susan Glaspell's plays revolve mainly around the theme of life/death and the struggle between them. In ***Trifles,*** the death of Mr. Wright and the survival of Mrs. Wright as a victim and not as a criminal shed light on women's right to search for life under the authority of men. In ***The Outside,*** it becomes a no-man's land that belongs to neither life nor death. In these cases, Gaskell creates characters outside life and tries to shape a new life for them.

Mrs. Patrick (with a cry of the hurt): Dead? My husband is not dead.

Allie Mayo: He's not? (slowly understand) oh (52).

Mrs. Patrick's hurt cry explains the change her life has undergone. Her isolation comes not as a choice, but as a reaction against losing her earlier life as a happy wife. Mrs. Patrick is repeating what Allie Mayo did twenty years ago, putting an end to hope. Yet, while Mayo used silence as a means of protesting against the inadequacies of language, and lived as passive watcher of life; Mrs. Patrick uses solitude as a protector against being involved in life: " Everything that can hurt me I want buried-buried deep. Spring is here. This morning I knew it. Spring-coming through the storm-to take me-take me to hurt me. That's why I couldn't bear-things that made me know I feel" (54).

As Allie Mayo gains life, she manages to perform her own way of lifesaving. She assures Mrs. Patrick that " Springs will come when [she] will want to know that it is Spring (54). Allie tries at the end of the play to convince Mrs. Patrick to return back to life. The return of the life-savers to remove the dead sailor's body at that particular moment symbolizes the women's survival: " The men come in, open the closed door and go in the room where they left the dead man. A moment later they are seen outside the big open door, bearing the man away" (54-55). By removing death from the two heroines' home, the life-savers highlight their new beginning and foreshadow Mrs. Patrick's appreciation of the life instinct.

one more back from the dead"; [Allie Mayo has appeared outside the wide door which gives on to the dunes] (50). The juxtaposition between the Captain's reference to survival and Allie's entry is a reference to her awakeness and coming back to life after her long death.

Allie Mayo is a character that is silent by experience but her first utterance " Wait" (51) breaks her silence and discovering her own voice makes her discovers herself, her real life. She realizes that if she " could say that, [she] can say more" (52). Regaining her tongue is regaining her life back and also convincing Mrs. Patrick to return back to the life she has rejected: " Using single words, pauses and broken sentences, the maid, Allie Mayo, reaches out to the other woman, Mrs. Patrick, drawing her back to the life she has rejected" (Ben-Zvi," Susan Glaspell's Contribution" 154-155). Speaking of her husband whom she has lost to sea twenty years earlier, Allie Mayo regains her confidence and uncovers the depth of her pain.

Allie Mayo tells her story, and how she " used to talk like any girl in Provincetown" (52) until the death of her husband. Her silence comes as a protection against clinging to false hopes. She shifts from talkative to silence due to the loss of hopes. When she sees the drowned man's face, her silence has been followed by insisted feeling of life. On the contrary Mrs. Patrick's antagonistic attitude and belief in the power of death are her only means of getting back at the world that has betrayed her:

> Allie Mayo: [---] you're not the only woman in the world whose husband is dead!

! I must —," " I must have my house to myself (49-50). This expresses that Mrs. Patrick has deserted life and wishes to keep her boundaries with the outside world, especially the patriarchal, well demarcated.

> The Captain forcefully challenges Mrs. Patrick and violates the rules of tact by swearing at her:
>
> Captain: You'll get your house to yourself when I've made up my mind there's no more life in this man. A good many lives have been saved in this house, Mrs. Patrick.
>
> I believe that's your name-and if there's any chance of bringing one back from the dead, the fact that you own the house ain't goin'to make ad—n bit of difference to me!
>
> Mrs. Patrick (in a thin wild way): I must have my house to myself.
>
> Captain: Hell with such a woman! (50).

The Captain's words illustrate two things. First the authority of male over female since his uncertainty about her name is both a belittling of her and a negation of her identity. Secondly it shows the life/death struggle since the Captain symbolizes the life force, and Mrs. Patrick as the death force.

Allie Mayo's entry is symbolically illustrated in the stage directions: As The Captain says," And if there's any chance of bringing

Dannie Sears is a human equivalent to the sand dunes and the vines. He manages to defeat death the same way the vines grow over the sand dunes. Such a reference to successful life-saving not only highlights the Captain's persistence, but also refers to the women's change. The two female protagonists are also dead at the beginning of the play, but they come back to the world of the living at the end.

Allie Mayo and Mrs. Patrick are first introduced to the audience in an indirect way, through the ironic remarks of Bradford. He presents Allie as a character who has not spoken any word because she " has got a prejudice against words. Or may be she likes'em so well she's savin'of'em" (51). He also introduces Mrs. Patrick as a crazy woman, who buys the place " when it gets too God-for-saken for a life savin'station, [---] takes it for a summer residence and then spends the winter" (49). Tony also expresses his opinion about the place since it lacks the female touch in beauty: "This not likes a place where a woman lives. On the floor there is nothing-on the wall there is nothing. Thing – [---] do not hang on other things" (49).

Mrs. Patrick's first utterance is an angry refusal of life-savers presence: " you have no right here. This isn't the life-saving station anymore. Just because it used to be. I don't see why you should think---. This is my house! And – I want my house to myself" (49). Mrs. Patrick's behavior surprises the audience because in that case she must be helpful and cooperative thus she is not only alienated from the audience's sympathy, but also establishes the rejection of interaction. Her rejection is of the men's presence for they are intruders in her own world of life. She feels insecurity in the company of men: " I – I don't want them here

light on their life and on the other, it attracts the audience's interest through the dialogue between the two heroines and Allie Mayo's attempts to explain the meaning of life. The message of the play remains somewhat vague and " lacks some kind of action that could project the ideas" (Waterman 72).

The play begins with the door " ajar at rise of curtain" (48). The door has many symbols in the play. It is the women's first defense line against the outside. It is also a controversial edge, as both the men and women view it differently. While the men decide to close it so as to shelter themselves from the hostility of the women, Mrs. Patrick views it as an attack upon her and should not go beyond it. Through the door "Bradford and Tony, life-savers, are seen bending over a man's body, attempting to restore respiration" (48). This indicates that the two heroines as well as the audience hide inside the door and watch the life/death struggle that goes on outside.

The Captain of the life-savers delivers the first utterance in the play and immediately places himself before the audience as a hero character, who is seen taking the important part in the resuscitation process:

> Captain: I'll take this now, boys.
>
> Bradford: No need for anybody to take it, Capt'n. He was dead when we picked him up.
>
> Captain: Dannie Sears was dead when we picked him up. But we brought him back. I'll go on awhile (48).

In *Trifles,* Glaspell presents men and women to show the difference between them in their thoughts, but in ***The Outside*** (1917) one-act play she initially depicts women without men and they seem as sterile as the landscape that surrounds them. Mrs. Patrick has left her husband over some unspecified betrayal and is living in bitterness in an appropriately abandoned lifesaving station on Cape Cod with her silent servant Allie Mayo who has lost her husband to the sea twenty years earlier. They are satisfied by their lonely life until two male life-savers enter their life bringing in a drowned man. Despite Mrs. Patrick's seemingly callous attempts to drive them out, they attempt to resuscitate him.

The Outside is " an allegory of the battle between life force and death force" (Bibsby, Introduction 12). Allie Mayo keeps silent for almost twenty years but the efforts to resuscitate the drowned man bring Allie back to life and she tries to resuscitate Mrs. Patrick as well: "That boy in there---his face---uncovered something --- [...]. For twenty years, I did what you are doing. And I can tell you---it's not the way" (52).

Glaspell's title, ***The Outside*** has various interpretations. For two women locking themselves inside a life-saving station, the outside for them means fearness. Although Mrs. Patrick is a city woman but she is alienated to the closed society of Provincetown. Therefore the title ***The Outside*** creates a contrastive association between the two protagonists and their environment. The title also is an indication of women's status: living out of town, out of sight, and, in a sense, out of life. They occupy the edge which separates life from death. Thus the play has many ideas: on one hand the play focuses on the inner side of the heroines and shed

attempt to manipulate the domineering male society and the freedom women acquire by doing so. This active attempt to manipulate the oppressive male system is noticed when Mrs. Hale takes the bird and hides it in her coat pocket. Glaspell here illustrates that women have the power to free themselves from male oppression.

The most important device which Glaspell has used and which differentiated her from the modern writers is making the main characters physically absent from the stage and builds the plot around Minnie's influence on the present characters and the audience. Thus her play can be called an expressionistic play since this is effective in keeping the audience's belief in the idealistic nature of the heroine because she remains abstract. In this way Glaspell slowly unravels who these characters were and what the nature of their relationship was. What is also effective about Minnie's absence is that Glaspell manages to turn Minnie into two wholly different people. When Mrs. Peters and Mrs. Hale describe her as Minnie Foster, the reader is introduced to the long forgotten Minnie, who had since been replaced by the spiritually dead and physically imprisoned Minnie Wright. Glaspell carves up the society of men with such tactics and reveals marriage to be what many marriages were at that time: dominated by the husband, lacking in emotion or sympathy, and literally a life sentence for most women. Noe points out the need to trace the chain of cause-and-effect behind Minnie's action before assigning guilt: " Alienated from her husband, powerless and silenced by---her marriage---Minnie is an unseen woman long before she murders John Wright (46). Unseen both literally and metaphorically, Minnie becomes a surrogate for all the invisible women in Glaspell's society.

women retaining their sense of individuality . At the same time, the name Minnie suggests that she is " mini" or less important than a man is. Glaspell does not even give first names to Mrs. Hale and Mrs. Peters because they are viewed as a reflection and possession of their husband. The Country Attornary illustrates this when he says, " For that matter a sherif's wife is married to the law. Ever think of it that way, Mrs. Perters? (45). Glaspell intentionally uses the characters' names to describe their role in society. Once again, the women are perceived as secondary to the men. Only Minnie is recognized as an individual.

Glaspell has used two major metaphors in her play to symbolize the active rejection of male oppression and how this not only harms women, but ultimately men. The birdcage symbolizes that the bird was trapped and restricted, as Minnie's situation. Later the women discover the dead bird in Minnie's sewing box. The audience assumes that Minnie's husband strangled the bird, from Mrs. Hale's comment; " No Wright wouldn't like the bird--- a thing that sang. She used to sing. He killed that, too" (44). The conclusion is that the bird symbolized Minnie." Through the traditional literary metaphor of the bird's song as the voice of the soul, the women acknowledge that John Wright not only killed Minnie's canary, but her very spirit" (Makowsky 62). This interpretation leads the audience to sympathize with Minnie and presents a motive for the crime. The references to quilting are a metaphor of Minnie's thought process. Throughout the story the women try to determine if she was going to " quilt or knot it" (41). By quilting, she gathers the pieces of her life and accepts them, trying to make them fit like a quilt. By knotting it, the easier of the two techniques, Minnie decides that this life is not it. Symbolically, Glaspell illustrates the active

tactics force recognition of "the central issues of female powerlessness--- and the need for law to address such issues" (157). But Ben-Zen asserts: Not waiting to be given the vote or the right to serve on juries, Glaspell's women have taken the right for themselves" (158). Thus, the female enactment of judicial power subverts traditional concepts of law and justice.

In my own opinion ***Trifles*** is written in a genre that lends itself to reading between the lines. The feminist subtext, found in the interpretive gaps and body language of the actors, describes the rivalry between the sexes. In the beginning of the play, the men enter first and huddle around the fire while the women remain " close together near the door" (37). Later when Mr. Hale makes a derogatory comment, the women move closer together still. The important affairs of men dominate over women's trifles, implying that men are superior to women. Ironically, the women's trifles are what lead them to solve the murder of John Wright. Thus the title suggests that women have the power to manipulate the oppressive male-dominated society. Richer comments on ***Trifles*** saying: "Women outsmarted the law, men in authority, even their own husbands because they took notice of small detail that men cannot see" (0nline: 1).

The use of names in Glaspell's plays has a significant meaning. The two main characters, John Wright and Minnie Forster, have symbolic names. Mr. Wright's name can be interpreted as every woman looking for " Mr. Right". The irony is that Mr. Wright is a harsh, strict, curl, oppressor who eventually provokes his wife to murder him. Glaspell refers to Minnie by her maiden name, which could be viewed as

ebb and flow in their dispositions was especially effective and brilliantly delivered. Through the stage direction we find the women becoming suddenly aware of Minnie's possible guilt. Finally, however, Mrs. Peter and Mrs. Hale seem to feel their own true voices, possibly for the first time, and uneasily, move into a clear understanding; "Her own voice not interrupted," and "something within her speaking" (44). This understanding seems to represent both Minnie's motives and, in a broader sense, their own positions as sisters in a world dominated by men. Following this revelation, the women decide to help Minnie and it is an act of salvation and sisterhood that goes entirely unspoken.

Critics vary in their interpretation of ***Trifles.*** Mael feels that the play's moral dilemma "highlights the innate differences between male adherence to theoretical principles of morality and female empathic ethical sense which considers moral problems as problems of responsibility in relationship" (282-83). Although the women draw closer as the men, using " abstract rules and rights", make comments that trivialize the domestic sphere, ethical solidarity comes only after Mrs. Peter moves frôm acquiescence to patriarchal law to empathy, thus effecting a change " from a typically male to a more typically female mode of judgment" (283-284). Another critic Linda Ben Zvi "asserts that ***Trifles*** is less a comment on innate gender disparities than on assigned gender roles". Suggesting that "their common erasure" provides the impetus for women's actions, not "women's natures". She believes the question of guilt or innocence is irrelevant what is on trial of the play is female "disenfranchisement" (158). Ben-ziv feels that Glaspell concretizes the position of women in the society, moving the discussion beyond abstract problems of perception. The playwright's

Another way of unveiling Glaspell's message is through the use of language. The scene is set with a description of the "gloomy kitchen and of the faded wallpaper" (36). The farmhouse of John Wright is his possession, and the gloomy kitchen describes a type of domestic cage that Minnie had been held prisoner in. Mrs. Hale comments that she did not want to be left alone in such a "lonesome place" (39). This use of negative language shows the Wright's home as stark and unhappy. It is the rural setting that helps the reader to empathize with Minnie who is isolated. Her nearest neighbor is separated by miles of farmland, even then, one is not inclined to visit as Mrs. Hale states, and "It never seemed a cheerful place (39). The lack of a telephone creates a communication barrier and thus, a lonely life for Minnie. Alkalay-Gut points out that "John Wright is the greater criminal and his wife the helpless executioner" (7). Minnie does not have children, family, or friends and is virtually cut off from society by the agrarian setting coupled with her oppressive husband. The setting illustrates the underlying tension between Minnie and John.

The men seem to be role-playing throughout this play and their "official business" (36) is revealed to be so rooted in routine and tradition that their stomping around upstairs seems immature and pretentious. Those mocked male characters are repeatedly described as being such: "the men laugh", "the womén look abashed as one turning from serious things to little pleasantries" (41). The physical action of the women is also carefully described and through the stage direction the reader witnesses a growing concern which in certain moments seems to take a step back before the women ultimately decide to steal evidence which would have implicated Minnie in the death of her husband. This

uncharted spiritual and artistic geography. Glaspell urges her audiences to question hegemony; she challenges them to support women's creativity for artistic expression.

In her first play ***Trifles*** Mrs. Peters and Mrs. Hales accompany some male authorities to a remote farmhouse of Minnie and John Wright where they are supposed to collect some personal belongings for the imprisoned Minnie while the men try to establish a motive for Minnie's alleged strangling of her husband. The men stomp about loudly and authoritatively but cannot find the clues because they are unable to "read quiet, domestic trifles" (Bigsby 9). In contrast, Mrs. Peters and Mrs. Hales realize that the disordered kitchen, ragged sewing, and strangled canary indicate that the isolated Minnie would accept no further abuse from her cold, stingy husband and revenged the death of her pet and friend by killing John the same way (Gilligon 74). The women display female solidarity by concealing the dead bird, and their conclusions, from the men.

The feminist message in ***Trifles*** is expressed clearly through the characters of Mrs. Peters and Mrs. Hales; however these characters are not the only forces at work in the delivering of this message. It is Glaspell's purpose to reveal through the physical action and the careful use of description, strong support for the attack on the patriarchal society. Another effective strategy incorporated in this play is the haunting absence of both John and Minnie Wright and symbolism which dominates the play with beautiful images in order to bring life for both the events of Minnie's murder and motive behind the protective actions of Mrs. Peters and Mrs. Hale.

Glaspell came of an age about the same time American writing proceeded from regionalism to modernism and she helped found the modern movement in American drama. Her plays as ***Trifles*** (1916), ***The Outside*** (1917), ***The Verge*** (1921), and ***Inheritors*** (1921) brought expressionism, imagery and social criticism to American society. Although Ezra Pound, Virginia Woolf and Eugene O'Neill were her modernist contempories she was able to pave her way and prove herself among the masculine world dramatists who dominated the theatre. She was the first to write about "the new woman striving to fulfill her dreams in a hostile and insensitive world; she treated psychoanalysis when it was still new in this country" (Barbara Ozieblo 2). In this sense, she shares with the modernists an interest in what they call "The battle of sexes", though Glaspell concentrates on women's experiences and her heroines often manage to transcend this battle.

What reputation Glaspell has today can be credited to her plays, which are radical and experimental particularly her two one act plays ***Trifles*** and ***The Outside***. The aim of this study is to analyze Susan Glaspell's plays as a drama of rebellion and rejection, also to shed light on the modernist outlook in her plays. She brings new ideas to the modern American theatre rejecting the traditional way. Her plays feature strong female characters who struggle to make themselves heard in a world that often ignored women. Of particular interest Glaspell's protagonist were creative women, like herself, who sought the artistic freedom that was usually denied them by patriarchal society. Their struggles expose the need for a redefinition of art and artist. Glaspell both in her own life and with her female artist characters, searches for ways in which creative women move across boundaries into new and

unconscious and to humanity's darker fears and instincts (Marriam Webster 770). An example of this would be the stream-of-consciousness writing.

Sometimes the movement is said to have begun with Joseph Conrad and William B. Yeats. Its origins also extend to Berlin, Vienna, London and Paris. Modernism has become synonymous with a world wide reaction against positivism and representational art. Its most famous advocates in English literature are Henry James, T.S. Eliot, and James Joyce. One can also add the works of Ezra Pound, and Virginia Woolf.

Susan Glaspell (1876-1948) is an interesting example of the late nineteenth century American modernist women writers. Susan Glaspell grew up in Davenport, Iowa, where she was born. "She began her career, which lasted almost four decades, writing short stories that appeared in popular magazines as ***Harper's Monthly, Good Housekeeping*** and ***Woman's Home***"(Frank N. Magill 186). By 1915, she turned her energies to the theatre, becoming one of the founders of the Provincetown players, a group for whom she also served as playwright and actress presenting experimental drama. The Provincetown players' purpose was to produce new plays by American playwrights in order to change the direction of modern American drama, providing a forum where none had existed. Glaspell's playwriting period lasted fifteenth years. In 1922, through writing plays, acting and directing, she also writes novels as ***Ambrose Holt*** (1931), ***Norma A she*** (1942), and ***Judd Rankin's Daughter*** (1945).

The Modernist Outlook

In Susan Glaspell's Selected Plays

Modernism as a literary movement in Anglo-American literature "is widely used to identify new and distinctive features in the subjects, forms, concepts, and styles of literature and other arts."(M.H.Abrams118). It is an international tendency in the arts brought about by a creative renaissance during the last decade of the nineteenth century, but especially after the World War I (1914-1918). Thus modernism is not so much a revolution which implies a turning over, even a turning back, but rather a break-up, a devolution or a dissolution. The breach with the past and the search for the new is what is generally called modernism. Robin Parmar defines modernism as follows: "Modernism was an exploration of possibilities and a perpetual search for uniqueness and its cognate individuality". (Parmar: online: 1)

Modernism cannot be regarded as a movement or characterized by a uniform style. It is a reaction against the rules and the traditional values of form and style, sometimes even denying the need for form. So it is associated with a number of schools including Impressionism, Experimentalism, Expressionism, Imagism and Surrealism. It focuses on the subjective consciousness of the individual.

The main characteristics of modernism include "an emphasis on impressionism and subjectivity in writing; and emphasis on HOW seeing (or reading or perception itself) takes place, rather than WHAT is perceived" (Mary Klages: online 1). Other features of later modernism are: increasing self-awareness, introspection, and openness to the

The Modernist Outlook

In Susan Glaspell's Selected plays

Dr. Sherine Moustafa El Shoura

Lecturer in Department of English,

Faculty of Arts

Benha University

Michigan Press

Leech, G. (1969): *A Linguistic guide to English poetry.* London: Longman.

Martin, Graham (ed) (1970) *Eliot in Perspective: A Symposium.* London: Macmillan

Mukarovsky, J (1932): *"standard Language and Poetic Language"* in P. Garvin (ed) 1964: 17-30.

Newton-de-Molina, David (ed) (1977) *The Literary Criticism of T. S. Eliot.* London: University of London Press

Riffaterre, M. (1959) Criteria for style analysis .*Word* 15:154-74.

---------- (1966) *Describing Poetic Structures*: Two approaches to Baudelaire's Les chats. *Yale French Studies* 36/37:200-42.

---------- *(1978) Semiotics of Poetry.* Bloomington, Ind.: Indiana University Press.

Sebeok, T. A. (ed) (1960) *Style in Language.* Cambridge. Mass.: MIT Press. Deputy High Commission).

Short, M. (1993) To analyze a poem stylistically: To Paint a Water Lily' by Ted Hughes. In P. Verdonk, ed. *Twentieth-Century Poetry: From Text to Context.* London: Routledge, 7-20.

Short, M. (1996) *Exploring the Language of Poems, plays and prose.* London: Longman.

Smith, Grover. (1956) *T.S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning.* Chicago: University of Chicago Press

Srivastava, R. N. (1980) Lingua-aesthetic approach to art symbol .*Papers in Linguistics.* 3:57-70.

Watherill, R. M. (1974) *The literary text: An examination of methods.* Oxford: basil Blackwell.

Works Cited

Aiken, Conrad, (1971) *Ushant* New York: OUP

Barthes, R. (1967) *Elements of Simiology*. London: Jonathan cape.

Bergson, Henri (1954) *Creative Evolution* (Authorized translation by Arthur Mitchell) London: Macmillan

Braybooke, Neville, (ed) (1958) *T.S. Eliot: A Symposium for his Seventieth Birthday.* New York: Farrar Strauss and Cudahy

Carter, R. ed. (1982) *London and Literature: An introductory Reader in Stylistics.* London George Allen & Unwin.

Culler, J. (1971) Jakobson and the linguistic analysis of literary texts *Language and Style* 4.1:53-66.

Gargesh, R. (1990) *Linguistic perspective of Literary Style.* New Delhi: University of Delhi Press.

Garvin, P. ed. (1964) *A Prague School reader in aesthetics, literary structure and style.* Washington D. C. : Georgetown University Press.

Guirand, P. (1975) *Semiology*. London: Routledge and Kegan Paul.

Jakobson, R. (1960) Linguistics and Poetics. In T. A. Sebeok (ed) 1960:350-77.

Jacobson, R. (1966) Grammatical Parallelism and its Russian facet. *Language* 42: 399-429>

Jain Manju (2000) *A critical Reading of the Selected Poems of T. S. Eliot.* Delhi: Oxford University Press.

Khader, K. T. (2002) To analyze a poem stylistically: 'The Hand' by Ibrahim Nasrullah. *The Islamic University- Journal.* IUG- Gaza.

Leavis, F.R. (1964) *New Bearings in English Poetry.* An Arbor: University Of

55. She smooths the hair of the grass.
56. The moon has lost her memory

57. A washed-out smallpox cracks her face,
58. Her hand twists a paper rose,
59. That smells of dust and eau de Cologne,
60. She is alone
61. With all the old nocturnal smells
62. That cross and cross across her brain'
63. The reminiscence comes
64. Of sunless dry geraniums
65. And dust in crevices,
66. Smells of chestnuts in the streets,
67. And female smells in shuttered rooms,
68. And cigarettes in corridors
69. And cocktail smells in bars.

70. The lamp said,
71. 'Four o'clock'
72. here is the number on the door.
73. Memory !
74. You have the key,
75. The little lamp spreads a ring on the stair.
76. Mount.
77. The bed is open; the tooth-brush hangs on the wall,
78. Put your shoes at the door, sleep, prepare for life.'
79. The last twist of the knife.

24. A crowd of twisted things;
25. A twisted branch upon the beach
26. Eaten smooth,
27. And polished
28. As if the world gave up
29. The secret of its Skelton,
30. Stiff and white.
31. A broken spring in a factory yard,
32. Rust that clings to the form that the strength has left
33. Hard and curled and ready to snap.

34. Half-past two,
35. The street-lamp said,
36. 'Remark the cat which flattens itself in the gutter,
37. slips out its tongue
38. And devours a morsel of rancid butter.'
39. So the hand of the child, automatic,
40. Slipped out and pocketed a toy that was running along the quay.
41. I could see nothing behind that child's eye.
42. I have seen eyes in the street
43. Trying to peer though lighted shutters,
44. And a crab one afternoon in a pool,
45. And old crab with barnacles on his back,
46. Gripped the end of a stick which I held him.

47. Half-past three,
48. The lamp sputtered,
49. The lamp muttered in the dark.
50. The lamp hummed:
51. 'Regard the moon'
52. La lune ne garde aucune rancune,
53. She winks a feeble eye,
54. She smiles into corners.

for one is 'disillusion' is for the others 'abhorrence', 'sick version', 'painful sensitivity' and an 'ironic and highly unromantic vision', respectively.

Appendix 1

Rhapsody on a Windy Night

1. Twelve o'clock
2. Along the reaches of the street
3. Held in a lunar synthesis,
4. Whispering lunar incantations
5. Dissolve the floors of memory
6. And all its clear relations,
7. Its divisions and precisions,
8. Every street lamp that I pass
9. Beats like a fatalistic drum,
10. And through the spaces of the dark
11. Midnight shakes the memory
12. As a madman shakes a dead geranium.

13. Half-past one,
14. The street-lamp sputtered,
15. The street-lamp muttered,
16. The street-lamp said, 'Regard that woman'
17. Who hesitates towards you in the light of the door
18. Which opens on her like a grin.
19. You see the border of her dress
20. Is torn and stained with sand,
21. And you see the corner of her eye
22. Twists like a crooked pin.

23. The memory throws up high and dry

impressions of the, deserted, vaguely sinister streets of Paris after midnight."

(f) Gray (1982:44) realizes that ."There is... nothing rhapsodic about these lyrics as they develop the ironic and , highly. unromantic vision of nocturnal existence. The narrating "I" perceives a world of moonlight refracted by rubbish which seems to push the lyrical rhapsodic "I" towards the dimensions of insanity".

The above 'realizations' of the poem may be taken to be the different tokens manifested of the same type, the invariant, the poem that exists as a 'potential'. The text is concretized by the reader depending upon his orientation or world-view. Most critics have not only recognized the inter-textual elements, used .by Eliot but have themselves used the inter-textual capacity of the reader (in the present case, say Bergson's philosophy) in order to evaluate the poem. The uselessness and futility of both present and past experiences may be treated as the invariant, aspect of the poem for it is common to all interpretations. Also underlying all interpretations is a recognition of a kind of dualism ("The piquant and the trival" of S. Aiken and the " simultaneous of past and present " of Smith G. Thereupon personal orientations color the realizations of the world of the poem. These being Leavis's "urban disillusionment", Smith G 's equally abhorent, useless images of life:", Rosenthal's "sick version of life". Lyndall's "the poets, almost painful sensitivity to the impressions of the deserted, vaguely sinister streets of Paris after midnight", and Grays, ironic and highly unromantic vision of nocturnal existence ...a world of repellant womanhood, a world of rubbish." All these realizations are linked to the sense of decadence and uselessness in the poem. Interestingly Lyndall's realization is based on a biographical interpretation of the poem, that is why he calls the urban metropolis of the poem Paris. Nonetheless, what

structure of thought emerges." He, later, goes on to add. - "suspect no meaning and ask for no interpretation." Critics who have not been appreciative of the poem have, in fact, not been able to find what probably they were looking for. Hence the poem appeared to be meaningless.

Critics who were appreciative of the poem were able to decipher the code of the poem. Some of them viewed it in terms of the dominant influence of Bergson. The dominant factor here being that according to Bergson, the dissolution of orderly thought into an irrational almost surrealistic collage of discontinuous mental impressions, obeys the laws of instinctive consciousness. Most critics conform to this view, and try to explain the lack of Logical progression in terms of Bergsonian mode of perception. Thus, a particular kind of world-view can color aesthetic reception.

Finally some samples of published opinion are as follows:

(a) Conrad Aiken (1971) views in the poem "the piquant and the trivial in about equal measures".

(b) F.R. Leavis ,(1964) is of the opinion that 'Rhapsody' develops the imagery of urban disillusionment.

(c) Smith G (1956), in the light of Bergson's philosophy, views in the poem a simultaneous existence of past and present, both presenting equally abhorrent, useless images of life.

(d) Rosenthal (1960) in Newton (ed) (1977:71) considers the poem as "a. sick version of life."

(e) Lyndall (1977) in Martin (ed) (1978:41) finds in the' Rhapsody' an evocation or a mood and a state of mind: "the poet's, almost painful sensitivity to his

either by the moon herself or by nature under her influence. Under this spell memory is emancipated from all sense of temporal sequence or rational order. The different levels of the mind, being compared to the different floors of a house; are 'dissolved', thus leaving the memory as a vast storehouse that throws up isolated objects into consciousness. Traditionally, the Greeks considered memory to be the mother of the Muses, i.e., the source of artistic creation. But here the memory has no such elevated role, it is merely a storehouse of isolated, useless objects and events. If the objects are dead (like the dead geranium) the perceiving subject is like a madman. The 'rhapsody', thus, is mental. With the lamp-posts beating like 'fatalistic drums', the images of the past and present begin to converge in him and trouble him.

The 'rhapsody' in the poem is a mental one-where its distinct images comprise the 'notes '. Music lies in the rhythm of the content that dominates the semantic structure of the poem. Each image succeeds the other like the notes in music.

5.0 Analysis at the level of the Aesthetic Symbol (L_{3b})

The crucial distinction for our purposes between the art object and the aesthetic object is that while the former is an objective entity the latter is a subjectively concretized thing. At level L_{3a} the work of art remains a potential, a type, which can have different tokens, i.e. be realized in different ways by the different readers.

Broadly, there have been two types of responses to this poem (a)the ones unappreciative of the poem, and (b) the ones appreciative of the poem.

The most unappreciative of the critics has been Sparrows who said - "clearly, no canon of intelligibility has guided the selection, and no single

The title of the poem ' Rhapsody on a windy Night' - is significant, for it gives a unique relevance to the different elements in the poem. The term 'rhapsody' is used in music to denote an emotional, irregular piece of music. The reading cannot be ruled out because it metaphorically intends to suggest that the structure of the poem is 'musical' rather than logical or narrative. That is why the images are just presented in successions, and their logic has to be worked out through contextual readings. In a general sense, the term 'rhapsody' can also be used for any enthusiastic inspired or high-flown artistic composition. Used in this latter sense the term is ironical since the poem is the very opposite of a rhapsodic composition. This reading is supported by Eliot's similar use of irony in the titles of some early poems published around the same time as the 'Rhapsody on a Windy Night'. For example "The Love Song of J. Alfred Prufrock" is very different from the usual kind of a romantic love song, and similarly, 'Preludes' (literally, a short romantic musical composition) deals with very unromantic sordid city scenes. The word 'windy' in the title is also ironical. A wind or breeze is traditionally associated with poetic inspiration or the spiritual revival, as in Shelley's 'Ode to the West Wind', but the-wind in the poem under analysis brings no inspiration or renewal of the spirit. It is nonetheless, a part of the background of the rhapsody, for it not only creates the sputtering sounds in the lamps but also replicates the aimless wandering of the poem's "I".

Stanza 1 delineates the kind of 'rhapsody' attempted to be presented. The expression lunar synthesis can mean either that the street is seen (held) in moonlight, or that the moon synthesizes, bringing together, perceived and remembered objects in a manner very different from that of ordinary rational thought. Traditionally, the moon is associated not only with mystery and madness but with poetic imagination as well. The metaphor whispering lunar incantations is expressive of magical spell being cast

customers. The wink is indexical of the low moral behavior and of corruption in the human world. In the final simile, the 'secret of the skeleton' being stiff and white', is indicative of death and ruin. The memory, thus comprises the incidents, etc. which reveal only the dead past of the poem.

Finally, personification carries forward the dehumanizing aspects in the world of the poem. The street-lamp personified, and its incessant fatalistic beating makes its presented picturizations sordid and as dead as the dead past. The personification of the moon through 'metamorphosis is highly ironic, for it subverts the cultural code. The moon is conventionally associated with Diana, the goddess of chastity but in the poem, it is subverted to a prostitute. The personification of the lamp-post is significant for its direct addresses are indexical signs, giving a sense of immediacy and urgency to the present.

4.0 Analysis at the level of the Art Symbol (L 3a)

The literary language was viewed in terms of the linguistic code at the level L_1 and as a communicative code at the level L_2, and at, L_3a It is to be seen in the light of the artistic code. The third level is a level of still higher significations. It is attained at after successive retroactive readings. The inter-textual elements, in their transmitted form also add to the significance at this level.

Literally, the poem presents the observations and the evoked memories of the Poem "I" as he walks through the streets of a city at night before reaching his lodging or hotel in the early hours of the morning. The agonizing journey through the city in this poem is analogous to the journey through hell in the inferno (Hell').

All the cluster of images mentioned earlier occur in the indirect narration of the memory. The three images in stanza 4 lines 38-45, viz., of a boy gripping a toy, people peering into others rooms, and the crab gripping the end of a stick.-signify a mechanical and a mindless activity. In addition to the common semantics, the first image is suggestive of the imperviousness to good or bad, the second of vulgarity and perversity, and third makes the "I" of the poem also a part of the trivial world. His meaningless action of holding out a stick to a crab is indicative of ennui and boredom. The other cluster of images occurs in stanza 5, lines 62-68. Here the various kinds of smells (of women in 'shuttered rooms', 'chestnuts in the streets', 'cigarettes in corridors', and 'cocktail smells in bars') are expressed in terms of urban imagery of decadence. All occurring within the same sentence iconized that decadence.

The five similes in the poem also add to the significance of the poem. The first, comparing each street lamp to the beating of 'a fatalistic drum, intends firstly to create the background musical element for the rhapsody, and secondly signifies the state of helpless or the prison like fate of the poem. The second simile: "midnight shakes the memory/As a madman shakes a dead geranium", : (ll-12) connects the midnight to the madman, and by analogy, "Twelve o'clock" to the poems "I" whose memory is full of meaninglessness and the dead past. Further, as a madman. without understanding, can shake a dead geranium, the midnight is shaking the dead past in the memory of the poem. The music resulting, from the 'shaking' of the memory (as one may shake the chords of a musical instrument) is not a thrilling one but one of agony. The third simile, "... like a grin", personifies the light of the door. The "crooked pin", in the fourth simile, is suggestive of the discordant wink for soliciting

shaken or jolted into activity, and the second that the verb 'shake' has musical connotations like the playing of an instrument giving the memory the ability to produce music, or in other words, to create the rhapsody. The 'moonlight' and 'midnight' in the conventions .of English poetry, stand for 'spell', madness and mystery. By the end of stanza 1 the real world-is dissolved and the stage is set for our encounter with the 'lamp-post' and the 'memory' in the fictive world of the poem.

In Stanza 3, there are two metaphors - "a crowd of twisted things" and "The secret of its skeleton" - which signify that what comes up in the memory is the meaningless and the painful past. The first sustained metaphor (lines 25-26) signifies the sense of rootless ness. The <u>twisted branch</u> is a rootless dead entity discarded by time. The <u>beach</u> is associated with the sea, which traditionally signifies the flow of time.

The second sustained metaphor signifies the disjointedness and impotency for the rusted and broken spring in the factory is not only out of joint but is also sapped of all energy, that it is a useless thing now.

The three metaphoric Images regarding the 'woman' in stanza l, the 'cat' in stanza 4 and the 'moon' in stanza 5 are bound in a range of common significances . The 'woman' in stanza 1 is a prostitute soliciting customers thus signifying moral decay. The cat devouring 'rancid butter' signifies not only an unconventional fact, through a forced habit resulting from the instinct of survival in the urban world, but also the degradation of man. The existence signified in both the above cases is one of meaninglessness. The third image of the moon though overtly linked by the indexical syntax to the above two, gets linked even more strongly after the metamorphosis of the moon in stanza 5 into a prostitute. The moon, now, is no longer a benign object but has degenerated into a symbol of corruption.

LG express a world of action and the present, whereas the plethora of nouns with adverbs of place in the MG are expressive of stasis.

The abrupt, condensed and incomplete syntax, in the two stanzas of the poem, is iconic, for it signifies the urgency to escape from the agonies of the perceived world and of the reminiscences. Finally, the free verse along with the minor syntactic patterns functions to create a prose rhythm and also to serve as points of focus in the message , for its own sake. They help in making the poem self–referential.

3.4. The Semantic Level

At the semantic level, the significant features signify the new semantic intended. The reading results from the reader's understanding of the literary and the socio-cultural code. With the expression <u>lunar synthesis,</u> the referential world is dissolved and a new fictional world is created.

The linguistic devices are reduced to the function of mediating between the physical world and the literary world. The simple metaphors in the first stanza aim at delineating the rhapsody. The metaphor - "whispering lunar incantations " - signifies two things, firstly, the incantations form a kind of musical background, and secondly, the moonlight seems to cast a spell (through magical incantations) over the poem I , so that he is transported into a world where the past and the present dissolve. The second metaphor "dissolves the floors of memory" -signifies this fading distinction between the past and present in terms of the accumulated past experiences stored in the memory and the present experiences. It is also indicative of the leaps from the present to the past and then back to the present to show the commonness of the experiences. Another metaphor in stanza I - "Midnight shakes the memory" - also signifies two things; first, that the memory is

cohesion. Thus there is something common between what the atmosphere at midnight (the time when the poem commences) does to memory and the shaking of a dead geranium by a madman. The midnight is akin to the state of a madman, and the incidents being jolted in the memory are as meaningless as the geranium.

In the same way the prostitute, the cat, and the moon transforming into a prostitute, also were together. to signify (through the human, animal, and celestial imagery) the widespread prevalence of helplessness and perversion.

A tone of irony is generated by the end of the poem when the lamp is repeated as the little lamp. The lamp which had revealed the sordidness of the city is now reduced to a little lamp that shows the way up the stairs, just as the memory is reduced to the function of retrieving a key.

Finally, the repetition of the lexicon related to time (Twelve o'clock to four o'clock) not only conveys the temporal sequence imposed on the tortured thinking but also functions as an indexical sign, indicating, firstly, the dark night, and secondly, the state of hopelessness in the poem.

3.3. The syntactic Level

The various features at the level of syntax, too, begin to signify many things. The alternation between the direct speech of the lamp and the indirect narration of the memory signifies dramatization of the agony. The two modes of narration are thus iconic representations of experience.

The alternation between the use of the present tense and the past tense serves as an indexical sign to signify not only the shifts in the memory in terms of past and present but also to show that there is essentially no difference between past and present, that present is only an extended dimension of the past. The actional verbs and the directional adverbs in the

intent; in fact, they become more diffused and signify things other than what they literally stand for.

3.1 The phonological level

The poem is marked for the use of free verse, onomatopoeic words and some forms of internal rhymes. As symbols of a higher order these signify certain things. The free verse signifies a freedom from convention, and delineates a rootless society devoid of any sense of harmony. It deautomatizes the irregularity of the 'rhapsody'. The onomatopoeic words serve an iconic function. They are the sounds that convey the sense of the soft noise created by the fluttering flame of the lamp-post.

The rhyme in the last two lines focuses on the disparity between the two items life: knife and forces us to view them in terms of a metaphorical relationship. The life signified is an agonizing one. A tone of irony is generated by rhyming memory with key in lines 72-73. Memory, which throws up so many images, functions to heighten helplessness, and is by the end reduced to perform simple tasks, such as to locate the key in the pocket, etc.

Finally, the phonological echoes, such as alliteration, assonance, consonance and Para rhyme, build up equivalences which function to focus on the message itself.

3.2. The lexical level

The kind of lexicon used in the poem signifies an urban setting. Further, it can be seen that the great majority of the lexicon used signifies decay and destruction, despite the apparent heterogeneity. The repetitions of the lexical items help to focus on the atmosphere, (e.g., the repetition of Twelve o'clock and midnight). Lexical equivalence resulting from a similar position of the items in syntactic structures serves the purpose of

In addition to the street lamp , the moon itself is personified .The moon is given human characteristics of not having ill-will , of winking , smiling, smoothing the hair , twisting a paper rose etc., in lines 51-61. This is also evident from the street being held (as a man holds something) in the 'lunar synthesis'.

Finally, midnight and the light of the door are also personified, for the former is granted the capacity to 'shake', and the latter is akin to a "grin' (a human characteristic) .

Occassional features :

Synechdoche and paradox are the occassional features easily identifiable. Synechdoche occurs in 1- 23 in "The memory throws up high and dry...". The synechdoche is recognizable because memory here stands for the tortured mind of the poem.

An instance of paradox is evident in 1. 10 "And through the spaces of the dark". Paradox exists in the apparent contradiction, that how can darkness have spaces. Space as a concept is linked with what can be seen and measured spatially. Darkness, which is not measurable, cannot be said to be spoken of in terms of distances internal to it.

All the above kinds of features signaling a fresh semantic await the recognition of that semantic. All these features function as symbols in art in order to reveal higher level significances

3.0 Analysis at the level of Symbols in Art (L_2)

At the level of symbols in art one reads significances in the stylistically marked structures identified at level L_1. All the levels of L_1 contribute their bit to the significance of the poem. The level L_2 may be considered to be a cluster of significations. It is at this level that the purely linguistic layers cease to have a hold or check on the communicative

Simile:

The similes identified in the poem are the following:

(a) Every street lamp that I pass

Beats <u>like a fatalistic drum</u>, (8-9)

Midnight shakes the memory

<u>As a madman shakes a dead geranium.</u> (11-12)

(b) ... the light of the door

which opens on her <u>like a grin</u>. (18-19)

(c) . .the corner of her eye

Twists <u>like a crooked pin</u>'. (21-22)

(d) ...and polished

<u>As if the world gave up</u>

<u>The secret of its skeleton</u>

<u>Stiff and white</u>. (26-29)

It is also through the similes that we identify the .perceived world of the night stroller. The simile is a powerful linguistic device for suggestiveness.

Personification:

There are numerous instances of personification in the poem. The most significant one is the personification of the 'street' lamp. The lamp' post is made to talk as a first person and it addresses a second person, (here the 'I' of the poem). His speech occurs in lines, 16-22, 35-37, 50-61. The lamp's 'saying' is in addition to the 'muttering', and 'humming', all being human characteristics..

The things comprise the twisted branch in (a) and (a) broken spring in (b) etc.

A third type of metaphors is what we may call pragmatic metaphors. These are metaphors only in the pragmatics of the text. On the first surface, or heuristic reading, they may appear as mere descriptions. But subsequent retroactive reading of the poem shows that the descriptions are only apparent and that they stand for something other than mere descriptions. It is the retroactive readings which not only bring out the metaphoric nature of the descriptions of the woman (16-22), the cat (35-37), and the moon (50-61) but also bind the three within a range of common significances (as we shall see in the discussion at level L_2).

And finally, it is at the pragmatic level that the ordinary phrase - "The last twist of a knife" (78) - is recognizable as a metaphor. It is a binding device that unites the disparate metaphors and images in the poem.

The poem also reveals a number of images in clusters. The first cluster, in stanza 4, consists of the images of:

(a) a child grabbing and pocketing a toy with an expressionless face (38-40),

(b) people in the streets peering into other people's rooms (41-42)

(c) and, an old crab gripping the end of--.! stick held out to it (43-45) etc..

The second cluster occurs in stanza 5, lines 63-68, where 'sunless dry geraniums', 'dust 'in crevices',and various types of smells ('of chestnuts in the streets', 'female smells in shuttered rooms' , ' cigarettes in corridors ' and 'cocktail smells in bars') are lumped together in a single grammatical object.

Metaphor:

A number of metaphors have been employed in the poem with varying degrees of complexity. There are, we may say, simple metaphors; recognizable from the manifest linguistic deviation, as can be seen below:

(a) Whispering lunar incantations (4)

b) Dissolve the floors of memory (5)

c)Midnight shakes the memory (11) etc.

For instance, in (a) whispering (+Human) is incompatible with Lunar (-Human), and in (b) floor (+Concrete) is incompatible with memory (-Concrete), and dissolve (+ concrete) is incompatible with memory (-concrete.)

Then, there also occur linguistically identifiable sustained metaphors, such as:

a) A twisted branch upon the beach,
Eaten smooth, and polished

(25-26)

b) A broken spring in a factory yard,
Rust that clings to the form that the strength has left
Hard and curled and ready to snap.

(30 -32)

A sustained metaphor means a metaphor with a pattern of relationships among the details.

Both the above metaphors are triggered by the metaphoric construction "A crowd of twisted thing". The metaphor is recognizable here by the incompatibility between crowd (+Human) and things (-Human) .

Another marked-feature of the poem is the abrupt or the condensed or- the incomplete syntax in the last two stanzas of the poem (68-78). The abrupt syntax is visible in the short unrelated sentences, e.g.:

> "Here is the number on the door
> Memory
> You have the key
> The little lamp spreads a ring on the stair.
> Mount
> The bed is open; . . . " (71-76) '

Condensed sentences are in the form of one word sentence lines: "Twelve o'clock." (1), "memory" (72), "Mount" (75) or incomplete syntax as in the last one line stanza "The last twist of the knife" - which is only a noun phrase in structure.

2.4 The Semantic Level:

Analysis of the semantics at level L_1 involves a recognition of the features that generate a fresh semantic. This involves the recognition of the stylistic devices in the text ,which function to create the new semantic. The important devices employed in the poem under study are, broadly, metaphor, imagery, simile, and personification, with an occassional use of synechdoche and the paradox.

2. 3 The Syntactic level

Syntactically the poem reveals a number of significant features. The most significant being the distinct grammatical codes used in the direct speech of the lamp, and the indirect narration of memory. Let us call the grammar used with respect to the direct speech of the lamp as LG, and with respect to the memory's narration as MG.These two different units get combined in the commentary of the 'poem I' in the first and the last stanzas.

There are many significant features concerning the distinctness of LG and MG. First, there is an alternation between the use of the present tense and the past tense. In LG all the reporting verbs are in the past tense - the street lamp-spüttered, muttered, said, or hummed - (11. 14-16: 34, 47-49, 69) etc. -whereas its reported speech is in the present tense. In MG too the present is used but only to present reminiscences of the past-

"The memory throws up high and dry
A crowd of twisted things; "

Secondly, there is a dominant use of actional verbs and directional adverbs in LG, whereas the nouns and adverbs of place dominate in the MG. Instances of actional' verbs in LG comprise the following - 'she hesitates '., 'The door opens' , 'her eye twists', 'the cat which flattens . .. slips out its tongue ... devours a morsel ' etc., and the occurences of directional adverbs in the LG are as in - 'she hesitates towards you in the light of the door'; in the gutters', into corners' etc. On the other hand, in the indirect narration of the memory, there is a plethora of nouns with adverbs of place, such as in ' A twisted branch upon the beach', 'spring is a factory yeard ... eyes in the street' etc.

propositions of the momory are such as 'twisted branch', 'skeleton', 'broken spring', factory yard', 'street', 'lighted shutters, 'crab', 'cocktail smells', bars', etc...

Words in equivalent syntactic positions also form a pattern. For example, in "Regard that woman... ", "Remark the cat...", and "Regard the moon..." the words woman, cat and moon get related to each other to form a significant relationship. Not only the person, ,the animal and the things get related but also all that these are made to 'do' get significantly connected as well.

In the same way, midnight is connected to madman and memory to a dead geraniun, for the former set occurs as a subject and the latter as the object to the verb 'shakes':

> Midnight shakes the memory
> As a madman shakes a dead geranium

Finally, it is the lexicon of time (i.e. expressions such as Twelve o'clock, Half-past one, Half-past two,Half-past three, and Four o'clock) that bind the entire poem.

The poem depicts the 'I' of the poem walking through the streets of a modern metropolis from midnight to four in the morning, and the observations at half-past one, half-past two, and half-past three particularly stand out.

An **occassional rhyme** is introduced in the poem by 'the use of onomatopoeic words with past tense markers /-ed/ in lines 14-15 and 47-49 Polysyllabic rhyme (i.e., three syllabile rhyme), in lines 14-15 is created by the onomatopoeic words: **sputtered, muttered (sputter+ed, mutter+ed).** In lines 47, and 49 rhyme is created by the grammatical marker /-ed/ attached to onomatopoeic words **sputter** and **hum,** and internal rhyme is created by attaching the marker to **mutter** in the middle of line 48. These onomatopoeic words introduce the concept of the wind in the poem. Other significant rhyming words are memory and key in lines 72 and 73, and the words life and knife in the last two lines of the poem. The life -knife rhyme links the last one line stanza with the preceding stanza. In addition , there are many examples of alliteration (1-11; 21-22; 28-29), assonance (1.2;23;32), consonance (1.32; 38) and, parahyme (1.20;25;65) etc. .

2.2 The Lexical level

Two lexical items 'lamp and memory' play an organizing role in the poem. The words lamp (repeated as, street lamp five times and as lamp four times) and memory (repeated four times) are made to carry forward the propositions in the poem. The poem comprises distinct alternations of the acts of the lamp and the memory - thus stanza 2 deals with the lamp, stanza 3 with memory, lines 33-37 with the lamp,lines 38-45 with memory, lines 46-61 with the lamp, lines 62-68 with memory, and finally stanza 6 with the lamp.

Stanza 1 and the final one-line stanza serve as an encasement consisting of the direct commentary by the 'I' of the poem. The significant lexicon involved in both the areas of the lamp, and the memory the words - 'woman', '.cat','gutter', 'dust', 'eau de cologne', 'lamp', 'stair', 'bed' ect., which are used in the proposition of the lamp. The words used in the

and contrasts (Jakobson 1966:423). The parallels and contrasts, in literary texts, can be seen to operate at all levels of linguistic organization, and in addition, tend to heighten the complexity of the literary sign.
It is in light of this and in the light of the concepts presented by Srivastava (1980) and further developed by Gargesh (1990) that poem "Rhapsody on a Windy Night" by T.S.Eliot (see Appendix I) has been analyzed. It should be remembered that the term "rhapsody" denotes an irregular form of an emotional piece of music.

2.0 Analysis at the level of the Linguistic Symbol (L 1)

Referentially, the poem 'Rhapsody on a Windy Night' depicts a stroller in the night. The language employed to depict his experience can be viewed at the phonological, lexical, syntactic and semantic levels.

2.1 The Phonological Level

The phonological patterns do not dominate in this poem. Nonetheless, certain significant patterns do emerge, namely, the use of free verse , some incidental rhymes, and certain phonological patterned echoes.

The poem is marked by the use of **free verse.** Free verse is a phonological schemata in which a discourse is not presented in any fixed metrical scheme. It can be said that Eliot's abandonment of traditional metrical patterns within the ambit of literature comprises an act of foregrounding. The free verse brings the poem closer to the spoken norm. The poem exhibits 'prose rhythm'. The difference between the 'prose rhythm' and ordinary conversation lies in the syntactic differences. The poem comprises.syntactic patterns which may appear out of place in ordinary conversations.

A Stylistic Analysis of a Poem: "Rhapsody on a Windy Night" by T.S. Eliot.

1.0 Introduction:

In the semiolinguistic perspective style is viewed as the essential constructive principle, which reveals the functionality of a literary work. In a printed text the elements of style can be said to be a limited set which are stable, but in a reader's reading they become expressive. Style relates a signifier to a signified through signification and it functions like a set of genes in its cell, or like the concept of gravity in physics, or still like the super-ego in psychology. The style features operate covertly to give significance to a text in their mutual inter-relations. The text as a semiotic entity presupposes the integration of various elements of style into a coherent whole. Further, the context of usage of style features is fictive, a fact accepted by the readers. It is fictiveness that lends an element of prominence to the style features. The reader, it may be said, is guided by the prominence in literary language, in order to be able to concretize the import of the text. The use of style features in fictive contexts results in the communicative significance of a literary text while keeping the cognitive meaning in the background.

The style features in a work of art are not arbitrary but motivated, and functional. These features are not projected in the literary text through what Jakobson (1960: 358) calls the ' poetic function' which promotes the 'palpability of signs' by disturbing the usual bond between the sign and the referent, and, which ends the sign a certain independence as an object of perception in itself. It also enables the linguistic features to become stylistic through a process of structural organization of significant parallels

A stylistic Analysis Of a poem

“Rhapsody On a Windy Night ”
ByT.S.Eliot

By

Dr. Khader Tawfiq Khader

Dept. Of English
Islamic Univeristy Of Gaza
Gaza

Michie, Donald and Rory Johnston.*The Knowledge Machine. Artificial Intelligence and the Future of Man.* N Y:William Morrow and Company, 1985.

Myers, Tony. "The Postmodern Imaginary In William Gibson's *Neuromancer*". The Modern Fiction Studies. 30 May 2004<www. postanarki.net\myers.htm>

Olsen, Lance. "William Gibson: Neuromancer". William Gibson. 30 Nov. 2003<cafezeitgeist com\neromancer.>.

Rapatzikou, Tatiani. "Neuromancer". Literary Encyclopedia: Neuromancer. 30 May 2004<www.litency.com\php\sworks.>

Slouka, Mark. *War of the Worlds: Cyberspace and the High-Tech Assault on Reality.* London: Abacus, 1996.

Sponsler, Claire. "Cyberpunk and the Dilemmas of Postmodern Narrative: The Example of William Gibson". *Contemporary Literature* 33:4 (1992):625 -44.

Works Cited

Anzaldua, Gloria. *Borderlands and William Gibson's Neuromancer*. San Francicsco: Spinsters\ Aunt Lute, 1987.

Csicsery-Ronay, Jr., Istvan. *Cyberpunk and Neuromanticism.* Durham, Nc: Duke UP, 1992.

Damyanov, Orlin. "Technology and its dangerous effects on nature and human life as perceived in Mary Shelley's *Frankenstein* and William Gibson's *Neuromancer.*" amazon. com. 30 May 2004<orlin@grandlink.net>

Gibson, William. *Neuromancer.* New York: The Berkeley Publishing group, 1984.

Lionnet, Francoise. *Postcolonial Representations,* USA: Cornell University, 1995.

Marshall, K. Brenda. *Teaching the Postmodern Fiction and Theory*, New York: Routledgy,1992.

McCaffrey, Larry. *Storming the Reality Studio. NC:* Duke UP, 1992.

a world where humans can be interfaced, merged and united with machine, life would no longer have value or meaning and death would lose its supposed sting. In a review in Rolling Stone in1986, Mikal Gilmore notes Gibson's response to this phenomenon:

> I think what I'm writing about is the ideas that technology has already changed us, and now we have to figure a way to stay sane within that change. If you were... [to] present readers with a conventional book about modern post-industrial anxiety, many of them would just push it aside. But if you put it in the context of, science fiction maybe you can get them to sit still for what you have to say.(qtd. in Ritzikou 3)

To sum up the novel asks us to consider the issue of human machine fusion within a technological framework. Technology, as the fundamental force of change within Gibson's world and society today, "is a phenomenon unknown to previous generations"(Conway 2).With this increasingly sophisticated technology, with the ability to remake the world and ourselves, Case's question resonates self-consciously: "Where do we go from here"(50).

'dance of biz'."Case hopes to disappear in the interface of capture and escape, and to "exist in between, a border experience that speaks of the interplay of the corporate and the individual, of Case finding himself only in flight"(Kevin Concannon 437).

The desire to disappear in *Neuromancer* leads to interrogation of a related concern which is how people come to ignore their bodies. "There is a tendency in our culture, in a broader sense the Western Civilization, to reject the body in favor of an idea of the spirit or the soul"(Orlin Damyanov 5). Dixie for example, the friend of Case in the matrix, the so-called construct, an ex-cowboy who was flatlined, exists only in Cyberspace. He is no longer alive; at least not as a physiological organism. Cyberspace has in a way replaced the natural habitat of our species. The irony is that Cyberspace is something intangible, something that does not exist as a real physical object.

Gibson in *Neuromancer* was not only able to create a remarkably well visualized future but also to present the potential danger of man's constant quest for human-machine fusion. "In doing so, he goes beyond the ideas of the traditional authors of science fiction and as the "father of Cyberspace literature, he makes a drastic departure from what some consider 'glossy utopian views' of the conventional science fiction"(Orlin Damyanov 2).

In *Neuromancer,* Gibson presents a very and perhaps overly pessimistic vision of the future, showing the negative effect of the forthcoming technologies might have on human life and the gloomy outcomes of technology that progresses faster than humans do. In such

frequently throughout the novel "flatlined" cast into a non-consensual hallucination controlled by either Wintermute or Neuromancer.

One therefore has to add that the human machine interface besides manipulating and controlling humans has deprived him of genuine free will. "Most of Gibson's characters act the way they do, after all, not because they want to but because they have to" (Olsen 6). Molly asserts that she behaves as she does because she is "wired" that way. Case performs his job for Wintermute because he has been blackmailed; his nervous system has been repaired and then planted with toxin sacs that will dissolve and destroy it if he does not do what he is told. 3Jane and her ninja servant Hideo are the products of genetic engineering. Wintermute builds Armitage from Corto's remains and then uses him while controlling Riviera through drugs.

This leads us back to question the causes of this quest for human-machine fusion as seen in Gibson's *Neuromancer*. Case feels that Cyberspace is a source of freedom, of release from the mundane concerns of "meat". When Case is united with the machine, he feels divorced from his body in order to feel something. "In Gibson's world, human beings have nothing left but thrill which becomes a surrogate form of affection, reflection and care"(Istran Csicsery-Ronay 191).

Cyberspace is so overwhelming that in his own bodyCase felt trapped, for he" fell into the prison of his own flesh"(24). So another reason behind this quest for human-machine union is seen in the desire to disappear. Case is "invigorated by the prospect of the flight itself, of losing himself in the larger flow of information, participating in the

characteristics of Wintermute and Neuromancer. Wintermute physically manipulates the world to make things happen, often through brute force. On the other hand Neuromancer, by nature, is far more subtle, far less concrete; "Neuromancer was personality. Neuromancer was immortality,"(Gibson 32), and Wintermute feels compelled to unite itself with the abstract to create a complete being. They become like the unity of body and mind, now capable of anything they desire.

Not only does Gibson masterfully explore this concept of human-machine fusion in *Neuromancer*, but he also skillfully illustrates the consequences which include the control and enslavement of humans as the machine "transforms human identity into a tool devoid of any emotion"(Rapatzikou 11). In other words the machine becomes a tool to control information and people. Gibson in *Neuromancer* shows how "technology is an instrument of domination" (Conway 8) and humankind is subordinated and manipulated by machine as the Artificial Intelligence's "influence subtly, but deftly and determinately, technological development, personal psychologies, and even cultural events. They arrange things (50) While it is true that the characters embodied computers in *Neuromancer* such as Dixie Flatline, Wintermute, and Neuromancer attain a kind of immortality through technology, yet it is also true that the kind of immortality they reach is nightmarish. Wintermute for example ,an Artificial Intelligence designed to serve humans, has transfigured into a monster that manipulates them, as Case and the other members on the team serve as tools that help it reach its aim. This is quite obvious as Case is

connected with Molly via simstim heads in with a Rastafarian named Maelcum to rescue Molly. When he finally finds her, 3Jane has Riveria killed and gives Case the password that will allow Wintermute to attain its goal : to merge with Neuromancer . Despite the fact that Wintermute is actually a machine, yet he is depicted in the novel as a human being who seeks to unite with a computer (Neuromancer) in order to dominate the matrix. Case in the end deserted by Molly and returns to the Sprawl where he buys a new cyberspace deck, changes his blood to get rid of the toxin and settles down to his old life as computer cowboy, and finds a girlfriend named Michael.

Outlining such a complex plot, one is wise to keep in mind Gibson's clever character delineation which is necessary for gaining a greater understanding of the main theme in the novel which is to show humans constant endeavor to unite with computers. Gibson captures this threshold between humans and machines masterfully in *Neuromancer*, exploring the concept on various levels including the level of masculine and feminine interaction. The first page of the story introduces us to the prosthetic arm belonging to the bartending Ratz"a seven function forced feedback manipulator, cased in grubby pink" (26). The dominant role shifts back and fourth between these parties, feminine and masculine. The feminine personality in the novel tends to be involved with concrete feelings, things, and people rather than with abstract entities, and therefore the feminine is more closely related with body (concrete) as masculine is more closely related with mind (abstract). These aspects of body and mind are clearly apparent in the

Peter Riveria a perverse psychopath who is able to create holograms of other people's fears and desires. Meanwhile, Case and Molly realize that an artificial intelligence called Wintermute which is owned by an eccentric, wealthy and inbred high orbit Swiss clan Tessier-Ashpool, is behind Armitage's plans. The third section takes place in high orbit on Freeside, a Las Vegas-like pleasure site where Molly, Case Armitage and Riviera make their final plans which is to attack Straylight the enclave of the Tessier-Ashpools.

The fourth and last part of the novel takes place in the underworld zone of irrationality where, after a night on drugs, Case is arrested by agents of the police who are responsible to monitor the status of the Artificial Intelligence and destroy them if they get too smart. Wintermute kills them and also kills Armitage as well because he suffered from a mental breakdown. Wintermute tells Case that he must go to the chamber of 3Jane, the last Tessier-Ashpool left awake and alive in Straylight, to get the code word from her. Before he arrives, he is suck into an alternate reality in cyberspace by Wintermute's twin Neuromancer, who tries to stop his mission. However, he manages to escape. Meanwhile, Molly accidentally stumbles upon Ashpool, the clan's patriarch, in the midst of a suicide attempt; when he threatens her she kills him. However, she is kidnapped by Riviera, who has found 3Jane, and "having served his purpose of befriending ... [her] with his magical projections and gaining acess to Straylight, he decides to double-cross Armitage and Wintermute"(Lance Olsen 1). Case who has been monitoring the whole situation through cyberspace and is

Now he keeps himself alive with dealing and murder and slowly destroys himself.

Molly, a heavily mortified razor girl gets acquainted with Case and decides to help him. She is presented wearing black leather trousers and mirror contact lenses, and she is equipped with surgically implanted razors beneath her fingernails. Here Gibson makes it clear that "as the gap between present and future grows smaller ... [it] becomes difficult to discern, [and] people and machines overlap and in some cases, are indistinct or interchangeable"(Stephen Conway 2). Molly is under contract by a man called Armitage to find Case and force him to join his crew. Armitage whose real name is Colonel Corto was severely injured in a mission during the war in Russia and is controlled by an Artificial Intelligence named Wintermute. Armitage makes a deal with Case which is to fix his nervous system on the condition that Case will do a job for him. However, when Armitage repairs Case's brain, he dissolves a poison in his body to force him to join in a certain mission which involves stealing a digital copy of Case's now dead cowboy teacher, McCoy Pauley. At the end of this part, Linda Lee, Case's ex-girlfriend who stole hot information from him in order to attract his attention is suddenly murdered.

The second and third sections of *Neuromancer* involve preparations for the job Case agrees to do for Armitage. Case manages with the help of the Finn, to steal the personality ROM of McCoy Pauley (Dixie Flatline) who is famous for its ability to crack ICE, from the Sense\Net archive. Molly and Case then go to Istanbul to abduct

to penetrate the bright walls of corporate systems, Case is depicted as linking his brain directly with computers and pirating data kept in the cyberspace matrix which is simulated by a worldwide linked computer database. The novel starts with Case being deprived of his ability to jack into the matrix since he conspired against his previous employers, who in turn damaged his nervous system so that he cannot access cyberspace anymore.

Case continually strives for the transcendent reality locked within his computer console. He yearns to project "his disembodied consciousness into the consensual hallucination that was the matrix"(William Gibson 5). He often goes days without eating or washing, seldom sleeping, leaving the mundane material world of "meat" behind and voyaging through a purer landscape of the mind. Gibson describes Case's longing for being united with the matrix as a kind of addiction. Case has cold sweats and nightmares when he is unable to jack in. He becomes self-destructive to the point where he desires his own death, as he feels empty and depressed without his union with the computer. Case not only dreams about Cyberspace "He'd cry for it, cry in his sleep and wake alone in the dark, ... his hands clawed into the bed slab ... trying to reach the console that wasn't there"(20). Case misses Cyberspace like he would miss a loved one, he had" lived for the bodiless exultation of Cyberspace"(23).
This was what he yearns for most. He goes to a city called Chiba to have the damage repaired, but loses all his money without being cured.

Neuromancer when you go online you still have a keyboard, but the wires coming out of it do not go to a CPU, they attach to your head. In other words, you connect your brain to the Net. In this reality the conscious mind and the body are separated by the device and the mind is allowed unparalleled freedom .This three dimensional network of visual, auditory and kinesthetic sensory input data and machine are united. This quest for human-machine fusion is the key theme of *Neuromancer* and the dominant manifestation of this theme is clearly seen through its title, plot and characters.

The title of *Neuromancer* echoes and uncovers this theme as the 'neu[ro]' prefix suggests ideas of novelty (new romancer), psychological disturbance (nerotic romancer), magic (neuromancer) and taboo (necrophilia). Gibson's clever choice of title is "implicitly inviting readers to question the relationship that exists between the human brain and the machine"(Rapatzikou 5), envisioning a future where human beings have become united with machines. "Booths lined a central hall. The clientele were young ... They all seemed to have carbon sockets planted behind the left ear ... Behind the counter a boy with a shaven head stared vacantly into space, a dozen spikes of Microsoft protruding from the socket behind his ear"(40).

The first large section of the novel is set in the world of Night City, where as Lance Olsen stated there is "an underworld where all fences are down and one way (is) as good as another"(5). Case, a twenty-four year old cyberspace cowboy, worked as a thief for other wealthier thieves, employers who provided the exotic software required

assertion in 1641 that the human body should be considered a machine"(Tatiani Rapatzikou 2). This concept was later extended by the French physician, atheist, mechanist and materialist Julien Offray de La Mettrie in 1748 who stated that " to begin to understand man one must accept the messy complexities of body and soul as a machine first and then try to disentangle the two"(89). The statement was complete in the 1940's with the invention of cybernetics and the understanding that machines can in fact think. In *Neuromancr,* Gibson appears to be equally mesmerized and afraid of technology's power.

William Gibson's *Neuromancer* is his most important, artistically successful, and acclaimed novel that helped to popularize the term cyberspace or the matrix as it is alternatively called. By the time he wrote *Neuromancer*, Gibson did not even own a computer, but he envisioned a global information network which he called the Matrix with a virtual reality simulation interface which was named cyberspace. Gibson defines cyberspace in *Neuromancer* as "a consensual hallucination that felt and looked like a physical space but actually was a computer-generated construct representing abstract data "(67). In other words it is a graphic representation of data abstracted from the banks of every computer in the human system. The Matrix is the symbolic representation of data in the virtual reality in which Case, the protagonist engages

By taking hypermedia one step further into the future, Gibson gives us a long-term scenario of the future of the word "online". In

THE QUEST FOR HUMAN-MACHINE FUSION IN WILLIAM GIBSON'S *NEUROMANCER*

When *Neuromancer* was first published in 1984, it created a sensation as it depicted the development of human-machine interface created by the widespread of computers and computer networks , set in the near future in decayed city landscapes. Gibson is therefore considered the founder of a whole new genre of science fiction. Isaac Asimov defined science fiction as" the only form of literature that consistently considers the nature of the changes that face us, the possible consequences, and the possible solutions." In other words, it is the branch of literature, which is concerned, with the impact of scientific advance upon human beings. When we approach this material today, we perceive that the idea of human\computer interaction has become a reality, even a commonplace. We see prototypes of that world today in the form of virtual reality games; a helmet is strapped on your head that must weigh about 50 pounds , then you are given a ray gun and when you turn on the computer, you are vaulted into a three-dimensional reality and expected to shoot your opponent.

By interrogating the interface between the human and the mechanical, *Neuromancer* enters an on-going "philosophical debate that can be traced back to Rene Descartes(1596-1650) with the

THE QUEST FOR HUMAN-MACHINE FUSION IN WILLIAM GIBSON'S NEUROMANCER

BY

Dr. Nagwa Abou-Serie Soliman

(ph.D. Ain-Shams)

Lecturer of English Literature (Novel)

Faculty of Education

Mansoura University

Stillson, J. *The History and Philosophy of Metaphysics.* Philadelphia: Westminster Press, 1967

Sullivan, J. W. N. "Herman Melville," London *Times Literary Supplement,* No. 1123. July 26, 1923: pp. 493–494.

Sundquist, Eric J. *To Wake the Nations: Race in the Making of American Literature.* Cambridge, MA: Belknap of Harvard University Press, 1993.

Thiselton, Anthony C. *New Horizons in Hermeneutics.* Grand Rapids: Zondervan, 1992.

Thompson, J. "Hermeneutic Inquiry." *Advancing Nursing Science Through Research.* Ed. L E Moody, Newbury Park, Calif: Sage Publications, 1990: 224-267.

Tylor, E.B. *The Origin of Culture.* New York: Harper and Row, 1958.

Young, Robert J.C. "Reading the West: A Short History in Three Acts." Lecture at the Supreme Cultural Council, Cairo, Egypt, 2003.

Weaver, Raymond M. *Herman Melville: Mariner and Mystic.* New York: George H. Doran Co., 1921.

Rogin, Michael Paul. *Subversive Geneology: The Politics and Art of Herman Melville.* New York: Alfred A. Knopf, 1983.

Russell, W. Clark. "Sea Stories." *Contemporary Review* (London), September 1884.

----------------"A Claim For American Literature". In *North American Review* (New York), February 1892.

Said, Edward. *Orientalism* (1978). London: Routledge & Kegan Paul, 1980.

---------------*Culture and Imperialism.* New York: Knopf,1993.

----------------"Edward Said Interview." David Barsamian. *The Progressive.* November 2001 Issue.

Salt, Henry S. "Marquesan Melville." Gentleman's Magazine. (Great Britain), March 1892.

Sapir, Edward. "Civilization and Culture" *The Dial.* Sept. 20 1919, 233.

Schur, Richard. "The Subject of Law: Toni Morrison, Critical Race Theory, and the Narration of Cultural Criticism. " *49th Parallel: An Interdisciplinary Journal of North American Studies.* Issue 6. http://www.49thparallel.bham.ac.uk/back/issue6/schur.htm

Spurr, David. *Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Administration.* Durham NC: Duke University Press, 1993.

-------------"Our Authors and Authorship: Melville and Curtis." Putnam's *Monthly Magazine*. New York. April, 1857.

Olson, Charles. "Call Me Ismael" . *Modern Critical Views: Herman Melville*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986: 11-33. Rpt. from *Call Me Ismael: A Study of Melville*. San Francisco: City Lights Books, 1947.

Palmer, Richard E. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston: Northwestern University Press, 1969.

Parker, Hershel. "Historical Note" *Moby Dick ; or, The Whale* by Herman Melville. Ed. Harrison Hayford et al. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and Newberry Library, 1988.

------------- *Herman Melville: A Biography: 1819-1851*. John Hopkins University Press, 1996.

Pratt, Mary. *Imperial Eyes: Travel Writing and Trans-Culturation*. London: Routledge, 1992.

Riceour, Paul. *Interpretation Theory: Discourse and The Surplus of Meaning*. Fort Worth: Texas Christian Press, 1976.

--------------"The Conflict of Interpretations." *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*. Ed. K.M. Newton. London: Macmillan, 1988.

Robertson-Lorant, Laurie. *Melville: A Biography*. New York: Clarkson Potter, 1996.

------------- *Correspondence.* Ed. Lynn Horth .Evanston and Chicago: Northwestern University Press and the Newberry Library,1993.

Morrison, Toni. "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature." *Michigan Quarterly Review* 28 1989: 1-34.

------------ *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination.* Cambridge: Harvard University Press, 1992.

------------(ed). *Race-ing Justice, En-Gendering Power: Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and the Construction of Social Reality,* edited by Morrison. New York: Pantheon, 1992.

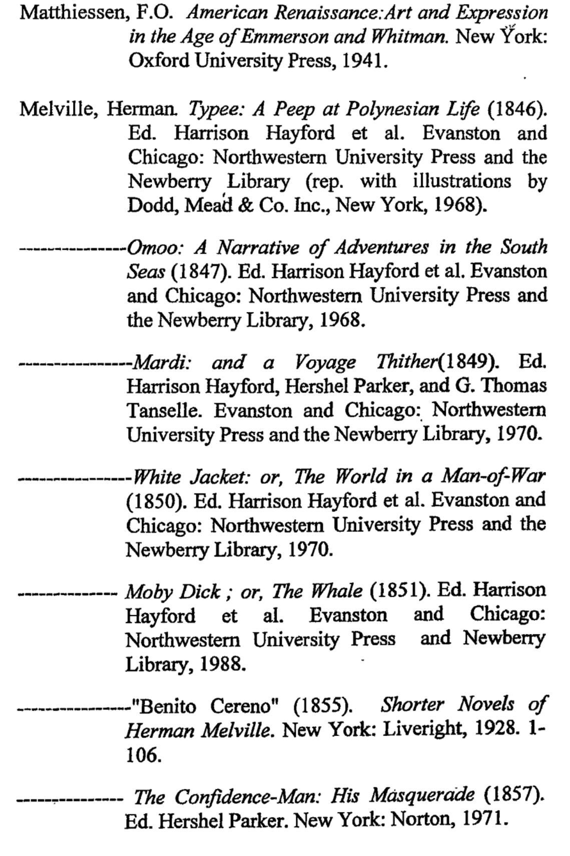
Morrison, Toni and Claudia Brodsky Lacour (eds). *Birth of Nationhood: Gaze, Script, and Spectacle in the O.J. Simpson Case.* New York: Pantheon, 1997.

Morris, Wesley. *Toward a New Historicism.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1972.

Mumford, Lewis. *The Golden Day: A Study in American Experience and Culture.* New York: Boni & Liveright, 1926.

--------------*Herman Melville : A Study of His life and Vision* (1929). New York: Harcourt, 1962.

O'Brien, Fitz-James. "Our Young Authors -- Melville." Putnam's *Monthly Magazine.* New York. February 1853.



Matthiessen, F.O. *American Renaissance:Art and Expression in the Age of Emmerson and Whitman.* New York: Oxford University Press, 1941.

Melville, Herman. *Typee: A Peep at Polynesian Life* (1846). Ed. Harrison Hayford et al. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and the Newberry Library (rep. with illustrations by Dodd, Mead & Co. Inc., New York, 1968).

--------------*Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas* (1847). Ed. Harrison Hayford et al. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and the Newberry Library, 1968.

---------------*Mardi: and a Voyage Thither*(1849). Ed. Harrison Hayford, Hershel Parker, and G. Thomas Tanselle. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and the Newberry Library, 1970.

---------------*White Jacket: or, The World in a Man-of-War* (1850). Ed. Harrison Hayford et al. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and the Newberry Library, 1970.

------------- *Moby Dick ; or, The Whale* (1851). Ed. Harrison Hayford et al. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and Newberry Library, 1988.

---------------"Benito Cereno" (1855). *Shorter Novels of Herman Melville.* New York: Liveright, 1928. 1-106.

------------- *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857). Ed. Hershel Parker. New York: Norton, 1971.

Herbert, T Walter Jr. *Marquesan Encounters: Melville and the Meaning of Civilization.* Cambridge: Harvard University Press, 1980.

Hulme, Peter. *Colonial Encounters.* Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Jauss, Hans Robert. "Literary History as a Challenge to Literary Theory" (1967). *Twentieth Century Literary Theory: A Reader.* Ed. K.M.Newton. London: Macmillan, 1988: 221-226. Reprinted from *Toward an Aesthetic of Reception.* Trans. Timothy Bahti. Brighton, 1982.

Lawrence, D. H. *Studies in Classic American Literature.* New York: Thomas Seltzer, 1923; London: Martin Secker, 1924. Reprinted, New York: Doubleday Anchor Books, 1953; London: Penguin, 1971.

Leyda, Jay. *The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville, 1819-1891.* New York: Harcourt, Brace, 1951.

Levine, Robert S. (ed) *The Cambridge Companion To Herman Melville.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998

Lowell, Robert. *The Old Glory.* New York: Farrew, Strause and Giroux, 1965.

---------------- "The Quaker Graveyeard in Nantucket" http://www.poetryconnection.net/poets/Robert_Lowell/13672

Maclean, Ian. "Reading and Interpretation." *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction* (1982). Ed. Ann Jefferson and David Robey. London: Batsford, 1986: 122-44.

Gay, Peter. *The Enlightenment : An Interpretation. The Rise of Modern Paganism.* New York: Vintage Books, 1968.

Giles, Paul. "Bewildering Intertanglement : Melville's Engagement with British Culture." *The Cambridge Companion To Herman Melville.* Ed. Robert S. Levine, Cambridge: Cambridge University Press, 1998: 224-249.

Greely, Horace. *New-York Weekly Tribune*, June 26, 1847.

Grejda, Edward S. *The Common Continent of Men: Racial Equality in the Writings of Herman Melville.* Port Washington, NY: Kennikat Press, 1974

Hart. John S. *Melville. A Manual Of American Literature.* Philadelphia: Eldredge & Brother, 1875.

Harvey, David. *The Condition of Podstmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change.* Oxford: Blackwell, 1989.

Hassan, Ihab. "Counterpoints: Nationalism, Colonialism, Multiculturalism, etc. in Personal Perspective." *MultiCultural States: Rethinking Difference and Identity.* Ed David Bennett. London: Routledge, 1985: 282-294.

Hawthorne, Nathaniel. *Salem Advertiser*, March 25, 1846.

Hawthorne, Julian and Leonard Lemmon: "Herman Melville: An Early Sea-Novelist" *American Literature* (Boston), 1892.

Camus, Albert. "Herman Melville." *Lyrical and Critical Essays*. Ed. Philip Thody. Trans. Ellen Conroy Kennedy. London : Hamish Hamilton, 1968.

Cloy, John D. "Fatal Underestimation--Sue's Atar Gull and Melville's "Benito Cereno." *Studies in Short Fiction.* Summer, 1998: 1-4.

Dimock, Wai-chee. *Empire for Liberty: Melville and the Poetics of Individualism.* Princeton: Princeton University Press, 1989.

Doren, Carl Van. *The American Novel.* New York: Macmillan, 1921.

Eagleton, Terry. *Literary Theory : An Introduction.* Great Britain: T.J. Press Ltd., 1983: 54-90.

Ellison, Ralph. *Invisible Man.* New York: Random House, 1952.

Forster, E.M. *Aspects of the Novel.* Ed. Oliver Stallybrass. Harmondsworth : Penguin, 1962.

Fryer, Peter. *Staying Power: The History of Black People in Britain.* London: Pluto Press,1984.

Furius, Lucius. *Genius Ignored.* Copyright 1997; last updated 2001. http://www.serve.com/Lucius/Melville.index.html

Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method* (1965). Translation edited by Garrett Barden and John Cumming. New York: Seabury Press, 1975.

Works Cited:

Anonymous. *London Douglas Jerrold's Shilling Magazine, April 1846.*

--------------*"H.C.", in New York Evangelist, April 9 1846.*

--------------"Sir Nathaniel": *American Authorship. No. IV. – Herman Melville.* in *New Monthly Magazine* (London), JULY 1853

---------------"A Trio Of American Sailor-Authors" in *Dublin University Magazine*, January 1856

----------------*The New York Daily Tribune* Sept. 29, 1891

Anderson, Charles R. *Melville in The South Seas*. New York: Dover Publications, 1966.

Arnold, Mathew. *Culture and Anarchy*. New Haven: Yale University Press, 1994.

Bleicher, Josef. *Contemporary Hermeneutics: Hermeneutics as Method, Philosophy, and Critique.* London: Routledge & Kegan Paul, 1980.

Brooks, Van Wyck. *The Times of Melville and Whitman. New York:* E.P.Dutton Co., 1947

Bull, John. *London Critic,* March 7 1846.

Campbell, Mary B. *The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing, 400-1600.* Ithaca: Cornell University Press, 1988.

because he cannot comprehend the possibility of revolt: "the long deferment of this realization is understandable partly because of his trusting nature but mostly because of his certainty that blacks were incapable of so planned, so intricate an undertaking (*Birth* X). Morrison's choice of Melville was so engaging that "Melville 's work has become part of the canon of the 'Law and Literature' movement...to examine how American legal culture condoned slavery and to critique legal reasoning" (Schur 10)

In *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Toni Morrison discusses the "Africanist" presence in fiction. Referring to Melville among others in in that context, leads to the dramatic appraisal of such writers who depended on the existence of a black population to show themes of freedom and individualism.

17. In *Herman Melville: A Biography*, Hershel Parker stated "the assertion of Melville's greatness always had to contend with domestic horrors" (4).

12. It has been noted that the frustration and agony Melville felt in his writing is reflected in the quest narrative of *Moby Dick*, in which Ahab's madness to pierce the Truth of the whale brings only destruction. The 'madness' associated with truth telling is touched upon in his 1850 review, "Hawthorne and His Moses" (*Correspondence* 244).

13. See E.B. Tylor. *The Origin of Culture* (New York: Harper and Row, 1958, 1) and Mathew Arnold, *Culture and Anarchy* (New Haven: Yale University Press, 1994, 5).

14. Young intellectuals as Lewis Mumford, H.L. Mencken, John Macy as well as Brooks intensely debated the current state of "American civilization". Their series of discussions resulted in the collection of essays published as *Civilization in the United States: An Inquiry by Thirty Americans* (The City. Harold S. Stearns, ed.. New York: Harcourt, Brace, 1922: 3-20) in which each contributor analyzed a particular aspect of "American civilization" The resultant volume was "largely an assessment of the handicaps and harassments, the vulgarities and stupidities of American life."

15. It is worthwhile noting here that the 1970's and 1980's witnessed the emergence of New Historicism and cultural materialism. This triggered readers' interest in the cultural forces at work in a pluralist society and resulted in 'reconstructive' and 'historicist' readings that looked for meaning by the cultural environment of the period in which the text was produced. The rise of New Historicism is one of the reasons of the renewal of interest in the theories of hermeneutics. It helped make the historicist emphases of the Hermeneutic tradition less unfashionable. Wesley Morris' use of the term 'New Historicism' in 1972 was one of the earliest in that direction and it borrowed insights of hermeneutics. See Wesley Morris, *Toward a New Historicism*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1972.

16. In her essays on O.J Simpson, "Race-ing", Morrison focuses on how Melville's diagnoses of white racialized consciousness as explored and critiqued in "Benito Cereno" becomes cultural texts. Morrison refers to Melville's portrayal of the limitation and blindness of the white captain in "Benito Cereno" to explain how this characteristic has led to a generalized assumption among whites that Simpson is guilty. In "Birth" Morrison stresses how the Captain misunderstands

popular. Werner Sollars has pointed out that literature that proposed that non white was doomed by his nature was prolific and popular (Werner Sollors, *Beyond Ethnicity*. NY: Oxford Univ. Press 1986). See also Peter Hulme's *Colonial Encounters* (1986); Edward Said's *Culture and Imperialism;* Peter Fryer's *Staying Power: The History of Black People in Britain.*
Ideas of 'Manifest Destiny' extended into the pacific was underscored as early as the War of 1812 when Captain David Porter raided the Typee Valley and seized Nukuheva in the name of the United States.

8. David Spurr in his, *Rhetoric of Empire* explains : "[u]nder Western eyes, the body is that which is most proper to the primitive, the sign by which the primitive is represented" (1993, 22).

9. In *Omoo* (1847), like Typee, the narrator uncovers discontent with the sterility and restraint of civilization. *Mardi* (1849), the third of the South Sea narratives, is a critique of societies at the civilized stage. It is a satirical allegory that once again uses the form of a voyage to subvert local pieties and established custom. *White- Jacket* (1850), tells the story of the struggle of a man with and in his skin. Again, in *White -Jacket*, Melville takes the seaman's narrative as the synechoche for this effort to analyze America. As in the reversals of *Typee*, in *White-Jacket*, the white skin that was supposed to protect the narrator becomes a trap. The narrator tears off his skin in a rage and addresses it: "thou hast much to answer for, jacket!" (334). The book foreshadows the mediation on colour in *Moby Dick* --"the Whiteness of the Whale."

10. Within the American intellectual climate of the late eighteenth and early nineteenth centuries, "metaphysics" was often tinged with occult associations and anti-catholic bias. As Peter Gay asserts in *The Enlightenment: An Interpretation. The Rise of Modern Paganism*, "metaphysics" became a pejorative term for "pretentious meddling with the unknowable" (1968, 133). In the nineteenth century the term 'metaphysical' became a historical designation for popular esotericism. See J. Stillson: *The History and Philosophy of the Metaphysical Movement in America.* Philadelphia: Westminster Press, 1967.
11. See contemporary reviews collected in the Norton Critical Edition of the novel (ed. Hershel Parker, 1971). See also Van Wyck Brooks, *The Times of Melville and Whitman*, E.P.Dutton, 1947, 169.

4. See John S. Hart: *Melville. A Manual Of American Literature*, 1875 and W. Clark Russell: "Sea Stories", *Contemporary Review* (London), September 1884.

5. When *Typee* was submitted to Harper & Brothers in New York, it was rejected on grounds that it was too fantastic to be true. The editors rejected it because "it was impossible that it could be true and therefore was without real value." When John Murray accepted to publish it in his new series, he insisted that Melville supply more factual details to support the veracity of the narrative. Melville added three chapters (XX, XXI, and XXVII) of such material. To dispel doubts about his authenticity, especially in the United States. On July 1, 1846, *The Buffalo, Commercial Advertiser* published "A letter from Toby". This was an attestation by Melville's friend and companion Richard Tobias Greene that the adventures related in the book were indeed true. A "revised version" of the American edition was published in August 1846, and included a "Sequel" entitled "The Story of Toby", an account of Greene's adventures after he had managed to escape from the island.

6. Studies by literary scholars such as Said, Campbell, and Pratt have established relationships between travel accounts and imperial projects. See Edward Said's *Orientalism*; Mary Campbell, *The Witness and the Other World*; Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation.*. David Harvey also argued that Renaissance maps helped to shape a conception of nature as something to be dominated-- a space "capable of domination through human action" (1989, 254).

7. Pseudo-scientific racism, the belief that science supported the idea that whites were superior to those of other races, was flourishing at this time. See Samuel George Morton's *Crania Americana* (1839) where he argued that whites had larger skulls and were therefore more intelligent, and Samuel Cartwright's article "Diseases and Peculiarities of the Negro Race" (1851) which documented racial "behaviors" to help slaveholders to better manage their slaves. John Beddoe's *Races of Man* (1862) also argues that the skull "type" determines the position of racial hierarchy.

Although after much blood was spilled, the United States abolished slavery in 1865 with the 13th Amendment to the Constitution, adherence to the belief that the white man was superior to all other races, was still

Notes:

1. The term hermeneutics was derived from two words--the Greek verb *hermneuein*, meaning to interpret, and the noun *hermeneia*, meaning interpretation (J. Thompson, "Hermeneutic Inquiry"). Etymologically, the word hermeneutics is related to the name of Hermes, the messenger -God who, as Richard Palmer points out in his book *Hermeneutics* (1969), is "associated with the function of transmuting what is beyond human understanding into a form that human intelligence can grasp" (1969, 13).

2. Historically, hermeneutics began in the theological field as the interpretation of Biblical texts. With the publication of Johann Martin Chaldenius' *Introduction to the Correct Interpretation of Reasonable Discourse and Books* (1742), hermeneutics moved into secular philosophy. In the nineteenth century, hermeneutics buildt on the works of thinkers as Schleiermacher and Dilthey. Dilthey's more historically conscious *methodological hermeneutics* which sought to produce systematic and scientific interpretations by situating a text in the context of its production, was followed by Heidegger (1962) and Gadamer's *philosophical hermeneutics* which shifted focus from interpretation to existential understanding as the basis for hermeneutics. *Critical Hermeneutics* (Habermas), is a form of interpretation that questions assumptions unreflectively inherited from cultural traditions. The *phenomenological hermeneutic* (Ricoeur *Interpretation Theory* (1976) is employed in an attempt to mediate ideological phenomena. Ricoeur's approach to hermeneutics reveals the linkage between knowledge, power and ideology. According to Ricoeur, ideology is well related to society's power, which, according to him, changes the way of understanding the world. See Palmer, *Hermeneutics* 1969; Bleicher, *Contemporary Hermeneutics, 1980*; Eagleton *Literary Theory : An Introduction 1983:* 54-9.

3. The tone that emerges in *Typee* sums and foreshadows his later fiction. Charles Anderson referred to *Typee* as Melville's "preface to his brief against civilization" which he pursued in all his later fiction. (Anderson, 1966). Albert Camus, referring to the "unappeasable" quest repeated with different inflections of theme and tone across nearly thirty years of a career in "Herman Melville" *Lyrical and Critical Essays* 1967, remarked that "Melville never wrote anything but the same book, which he began again and again" (206).

> angrily cries against the 'fatal embrace' of the imperialist, against his destructiveness toward himself, thus proving 'the white civilized man as the most ferocious animal on the face of the earth' (288-9)

Typee, Melville's first work has offered a subversive mapping of the American narrative as a cultural critique exploring "Unspeakable Things Unspoken" in his time. In it, Melville demystifies the cherished icons of American civilization. A general reluctance within nineteenth century American culture to engage with the disorienting aspects of cultural interaction is one of the pressures that has worked to marginalize Melville's literary influence. Indeed, confining Melville to the realm of 'adventure' and 'metaphysics' is culturally and politically marginalizing a writer whose work uncovered the 'horror' at home' [17]

One purpose of critical hermeneutics is to uncover hidden bias and to expose hidden power imbalances. This is precisely what this paper attempted to achieve in its hermeneutical approach to Melville 's *Typee.*
By examining the work of Herman Melville from a hermeneutic perspective, this essay explores the relations between language, ideology and power. This re-orientation of the study of Melville enables one to understand certain misleading assumptions and provides a basis upon which one can test Melville in context of the historical moment and instances of domination in the modern debate of interpretation. Indeed, as Levine sums up, "Melville insistently calls attention to the risks, stakes, limits, and joys of interpretation" since "his texts [are] as scriptures of the age and testaments to blindness and silence" (4).

was missed by his contemporaries: "we leave whale as commerce and confront whale as metaphor" ("Unspeakable" 16)

Indeed, Melville's works have continued to generate tropes and metaphors that are repeatedly quoted by critics and intellectuals today. In an interview with David Barsamian in the November 2001 issue of *The Progressive*, Edward Said, referring to the September 11 -2001 attacks in New York and Washington DC compares President Bush to Captain Ahab as he is being borne out to sea "wrapped around the white whale with the rope of his own harpoon." Said explains that "the United States' drive for war ...resembles Captain Ahab in pursuit of Moby Dick." In his 2003 Lecture, "Reading the West", Robert J.C.Young acknowledges that "*Moby Dick*, Melville's brilliant comment on the whale is equally appropriate to the West itself: 'Is it not curious, that so vast a being as a whale should see the world through so small an eye?'" In an essay entitled "Counterpoints: Nationalism, Colonialism, Multiculturalism" Ihab Hassan observes that "Serious criticism comes naturally to serious writers in every epoch". Quoting Melville as an example, he observes that "writers as diverse as C.L.R. James and Martin Green have noted [that Melville] ended by offering us a de-energising myth of empire...We call it self-criticism" (289) and concludes:

> Even Young, he showed in all his white-man wanderings a critical attitude toward imperialism. In *Typee*, for instance, he shadowed his Marquesian exoticism with ambivalence. The narrative questions Church and State, Nature and Civilization, Cannibals and Christians, questions its own motives and veracity. The anti-heroic voice already carries darker resonances. Sometimes the voice

- the greatest conflict of his time and places herself as a descendant of this tradition. She corrects the general view that "the canon of American literature is "naturally 'white'" and blames critics for their "monologism" in not seeing anti racial issues in American literary canon. She observes: "In fact these absences of vital presences in Young American literature may be the insistent fruit of the scholarship rather than the text. Perhaps some of these writers, although under current house arrest, have much more to say than has been realized" (14). Again she traces it back to Melville whom she describes as a writer who had "much more to say than has been realized":

> The re-examination of founding literature of the United States for the unspeakable unspoken may reveal those texts to have deeper and other meanings, deeper and other power, deeper and other significances.
>
> One such writer, in particular, it has been almost impossible to keep under lock and key is Herman Melville. ("Unspeakable" 14)

She argues that Melville "Question[s] the very notion of white progress, the very idea of racial superiority, of whiteness as privileged place in the evolutionary ladder of humankind, and mediate[s] on the fraudulent , self-destroying philosophy of that superiority" (Unspeakable" 16). In her appraisal of *Moby Dick*'s courageous stand in its age, she acknowledges that no wonder that such a writer-- "a white, nineteenth-century, American male took on not abolition, not the amelioration of racist institutions or their laws, but the very concept of whiteness as an inhuman idea, he would be very alone, very desperate, and very doomed. Madness would be the only appropriate description of such audacity" ("Unspeakable" 16). According to her, "Melville's 'truth' was his recognition of the moment in America when whiteness became ideology" and she therefore insists to read the whale as a metaphor which

> ocean, to find in him prophecies, lessons he himself would not have spelled out. A hundred years gives us an advantage. For Melville was as much larger than himself as Ahab's hate. He was a plunger (Olson 12).

Ralph Ellison's *Invisible Man* (1952) responds to Melville's "Benito Cereno" of 1855. Sedimented with references to Melville's notions of invisibility, Ellison's narrative engages with "Benito Cereno" in intertextual dialogue. Ellison's first person narrative starts with "I am an invisible man" (3) but "Though invisible, I am in the great American tradition of tinkers...Call me...a 'thinker-tinker'" (7). It is a response to Babo, "the black-whose brain, not body, had schemed and led the revolt" ("Benito Cereno" 76). Ellison builds on Melville's symbolic structure and trope of invisibility to write himself in this tradition. In that sense "Benito Cereno" functions as part of the intellectual landscape to which Ellison responds.

Melville further influences Robert Lowell who wrote a poem called 'Benito Cereno'. His dramatic adaptation of Melville's story "Benito Cereno" is part of Lowell's trilogy of plays, *The Old Glory* (1965). His poem "The Quaker Graveyeard in Nantucket" referred to Melville's *Moby Dick*, with Captain Ahab and his pursuit of the great white whale as a central image.

In her essays, "Unspeakable things Unspoken", "Race-ing" and "Birth" Morrison explores Melville's *Moby Dick* and "Benito Cereno" respectively.[16] In "Unspeakable Things Unspoken", Morrison places herself as a descendant of the tradition of those writers who have said "Unspeakable Things" in their time, and traces it back to Melville. According to Morrison, Melville had said "Unspeakable Things" in his time. Morrison insists that Melville's work be read as grappling with the social, political and legal effects of slavery-

Racial Equality in the Writings of Herman Melville (1974) and T. Walter Herbert, Jr. *Marquesan Encounters: Melville and the Meaning of Civilization* (1980). Michael Rogin's *Subversive Geneology* (1983), Waichee Dimock's *Empire for Liberty* (1989), and Eric Sundquist's *To Wake the Nations* (1993) are but three of the many books that have offered new ways of thinking about the ideological and political implications of Melville's canon. In 1996, Laurie Robertson-Lorant makes an interesting case for Melville as abolitionist in *Melville: A Biography* (350-51). In 1998, John D. Cloy, in "Fatal Underestimation" declares that while "For most whites, both American and European, blacks were a class apart, viewed as little more than cattle or other agricultural property" and "when considered as human by more liberal thinkers , their mental and emotional capacities were almost universally undervalued", Melville in "Benito Cereno" presents "blacks who are superior to most of their white neighbors in intelligence, cunning, patience, and fortitude" which makes a powerful and radical statement about Melville's beliefs in the supposed superiority of the white race" (55).

Since the Melville Revival of the 1920s, his works has been a rich resource for twentieth -century intellectuals, writers and poets who have appropriated Melville's style in order to raise questions about American culture. Figures such as Charles Olson (1910-70), Ralph Ellison (1914-1994), Robert Lowell (1917-77), Toni Morrison (b.1913), Robert Young, Edward Said (1935-2003) and Ihab Hassan (b.1925) referred to Melville as one who championed freedom and equality. Charles Olson's essay "Call Me Ismael" (1947), responds to *Moby Dick*. Reading the essay it becomes clear that Olson is anchored to Melville's *Moby Dick*:

> I am interested in a Melville who was long-eyed enough to understand the Pacific as part of our geography...I am willing to ride Melville 's image of man, whale and

his country" (187). By 1930s Melville scholarship became prominent. Hugh Hetherington completed the first Doctoral Dissertation on Melville at the University of Michigan in 1933, and soon after the second World War, a Melville society was organized. Through the next two decades Melville and his writing attracted an increasing number of research and scholarship. In the wake of F.O. Matthiessen's *American Renaissance* (1941), Melville became canonized as a writer "dedicated to exploring the possibilities of liberty, a writer prepared heroically to confront estrangement from the material circumstances of his corrupt world in order to aspire toward an imaginative and putatively spiritual freedom...referring to the frontier spirit pitting against the restrictive shackles of the Old World" (Giles 227).

In the 1960's, his work was particularly popular. During that decade, a number of social action events including the Civil Rights Movement, the women's movement, anti-Vietnam war demonstrations, and an increasing emphasis on diversity and multiculturalism unleashed a process of 'rethinking'. Scholars began to 'rethink' literary texts and there was a demand for black studies. It is significant that from the 1960s to the 1980s readers of *Moby Dick* characteristically shifted focus from Ahab to Ismael, as a representative of a liberal pluralist humanism. Moreover, revival of "Benito Cereno" in 1960 became like a wake up call to arouse people to change their preconceived ideas. Melville therefore entered the canon by imperatives of the historical moment.

Surveying the critical heritage of the 1970s onward[15], it becomes clear that academic scholars have foregrounded what initial reviewers neglected in assessing Melville. In a dramatic reversal of appreciation in the reassessment of his work, later critics mostly praise his anti-imperial discourse. More open discussion of cultural encounters is clear in such key works as Edward S. Grejda, *Common Continent of Men:*

an insular society, and their nonconformist sympathies anticipate the line taken by the most famous British advocate of Melville in the early twentieth century, D.H. Lawrence" (Giles 225).

Indeed, D. H. Lawrence recognizes *Moby Dick* as "one of the strangest and most wonderful books in the world", a book that "commands a stillness in the soul, an awe" (146). *Studies in Classic American Literature* (1923) evokes the spirit of the New World as a welcome escape from the repressive confines of British culture, describing Melville as "a futurist long before futurism found paint" (Lawrence 154). D.H.Lawrence is the first among his contemporaries to associate *Moby Dick* specifically with race; he identifies the White Whale as "the deepest blood-being of the white race, he is our deepest blood-nature" (146). Lawrence makes the perceptive comment that:

> He was a real American in that he always felt his audience in front of him. But when he ceases to be American, when he forgets all audience, and gives us his sheer apprehension of the world, then he is wonderful, his book commands a stillness in the soul, an awe (146).

In America, it was Raymond Weaver who helped to inaugurate what has been called the "Melville Revival" in America. Weaver published *Billy Budd* in 1924 after he had published *Herman Melville: Mariner and Mystic* in (1921). The 1920's brought an attempt to define the "American" novel. In that context Melville's revival was a cultural and academic necessity in England as well as in America. As Carl Van Doren admits in his study of *The American Novel* (1921), "While Melville at home has had somewhat slighter praise, an acquaintance with his work is a sign by which it may be learned whether any given American knows the literature of

> speaking, a culture in which nothing is spiritually meaningless. (Sapir 233)

Implicit in this concept of culture is a theory of pluralism. Sapir's version of culture reverberated through the decade, influencing young intellectuals[14] who sought to revolutionize Victorian ideas of art and morality. From that perspective, writing in the *Times Literary Supplement* of 1923, J.W. N. Sullivan, specifically differentiates Melville's "profundities" from the "perfectly clear-cut and comprehensible affair" that comprised the "world of the Victorians" (Sullivan 159-160). In *Aspects of the Novel* (1927), E.M.Forster similarly acclaims Melville's prophetic capacity to break through the "tiresome little receptacle" (130). Lewis Mumford draws on Sapir's "genuine culture" in his influential work in redefining the American Literary canon. He attempted to revise basic categories of the civilized and the primitive by constructing new versions of what constitutes culture in *The Golden Day* (1926) and in his major contribution to the Melville revival of the 1920s, his biography *Herman Melville* (1929).

The revival started in England, initiated by a handful of British enthusiasts of Melville. Hershel Parker noted that the initial "revival of Melville's reputation was almost exclusively a British phenomenon," arising out of a general interest in the American author among various groups of artistic and political rebels" (Hershel Parker. "Historical Note" in *Moby Dick* ; or, *the Whale,* 732). Paul Giles further explains the cultural background that led to the admiration of Melville within British circles in the 1920's. According to Giles, all of the young intellectuals "looked to Melville as an emblem of authentic nature, as an untrammled spirit who seemed to offer an exuberant alternative to the stuffy principles of British society" (225). He further asserts: " These British enthusiasts were impressed by the way Melville's fictional heroes fail to accommodate themselves to the landlocked preoccupations of

horizons' allows the interpreter to escape the limitations of language.

In that context it is easy to explain why while Melville's contemporary critics were antagonistic, while more recent criticism was more appreciative. His work, neglected for many years, was rediscovered in the 1920s by critics and scholars, whose reassessments established Melville as one of America's greatest writers. The Melville revival started about 1919. It was over the course of this period that critics and young intellectuals had developed a greater ability to tolerate tensions and were willing to accept difference as part of meaning. In addition to the continual outpouring of new studies from around the world, during the 1920s, new definitions of culture as plural arose alongside and in contrast to nineteenth century 'humanist' sense of the term, commonly associated with Mathew Arnold's theory of culture or with E.B.Taylor's evolutionary scale of technological development.[13] This tension marks the debates in this period. While nineteenth century versions of culture, broadly speaking, were characterized by their construction of hierarchies of taste or development on a universal scale--arranged according to a universal standard from 'lower'. to 'higher'-- Edward Sapir's "Civilization and Culture" (1919), advocated a version of culture as plural and relative. For Sapir, "genuine culture" is "neither of necessity high or low" but "harmonious, balanced, self satisfactory". Rather than particular practices being 'better' or 'worse', 'higher' or 'lower', they can only be "different". Sapir's 'genuine culture' is:

> Not of necessity either high or low; it is merely inherently harmonious, balanced, self-satisfactory. It is the expression of a richly varied and yet somehow unified and consistent attitude toward life, an attitude which sees the significance of anyone element of civilization in its relation to all others. It is ideally

a book...entitled *Typee*...This was his best work, although he has since written a number of other stories, which were published more for private than public circulation" (*NY Daily Tribune*, September 29, 1891). Melville, therefore died virtually unknown. His unfinished work, *Billy Budd*, remained unpublished until 1924.

Melville's adverse attitude sets him a century ahead of his time. From a hermeneutic perspective, this proves to be a double edged weapon to Melville's reputation. While his contemporary critics were antagonistic because of his critique of the ideology of power in nineteenth century, more recent criticism was more appreciative. Thus "temporal distance" that separates him from later critics proves to be constructive from a hermeneutic perspective. According to Gadamer, "Temporal distance" is a productive feature that promotes understanding. It is therefore an essential area of study for the hermeneutic process. For him, temporal distance -- that which separates the interpreter from the object to be interpreted -- is not a barrier to be overcome but a productive feature of their relationship through which the central issues of hermeneutics can be addressed. In *Truth and Method*, Gadamer put the issue of fore knowledge in a positive rather than limiting way: "The recognition that all understanding inevitably involves some prejudice [i.e. fore-meaning]", he writes, "gives the hermeneutical problem its real thrust." Gadamer's basic point is that the way humans understand and live in the world can best be transcended by revision and constant interpretation. Although Gadamer's work is conservative in that it affirmed the role of authority and tradition as legitimate sources of knowledge and influence, he advocated continual striving to identify prejudices so that instead of becoming a barrier to understanding, they become an enabling condition. Philosophical hermeneutics is accordingly an attempt to engage in this dialectic between text and reader. This 'fusion of

Melville referred to his books as "botches". In 1851 he wrote to Evert Duychinck, "Dollars damn me," he remarks: "When I feel most moved to write, that is banned -- it will not pay. Yet, altogether, write the *other* way I cannot. So the product is a final hash, and all my books are botches" (Quoted in Leyda 412-3).

The declining popularity and commercial failure of Melville eventually forced him to give up writing for a living. Melville fell slowly into oblivion as interest in travel literature receded: "Yet a famous man he was in those far days when every sea was bright with the American flag, when the cotton-white canvas shone starlike on the horizon, when the nasal laugh of the jolly Yankee tar in China found its echo in Peru. Famous he was; now he is neglected" (Russell, 1892). Melville loses his audience and no longer publishes for the rest of his life. When he died on September 28, 1891 at the age of 72, he was almost completely forgotten by all but a few admirers. This is clearly described by Russell:

> When he died the other day, ...men who could give you the names of fifty living American poets and perhaps a hundred living American novelists owned that they had never heard of Herman Melville; which simply means that to all intents and purposes the American sailor is a dead man, and the American merchant service to all intents and purposes a dead industry. (Russell, 1892)

During the week of his death, *The New York Times* wrote: "There has died and been buried in this city...a man who is so little known, even by name, to the generation now in the vigor of life that only one newspaper contained an obituary account of him, and this was but of three or four lines." In *The New York Daily Tribune* an obituary notice summed his career: "He won considerable fame as an author by the publication of

big "white noddy bird" in "Benito Cereno" becomes a metaphor for whiteness as an ideology. It warns of a dangerous situation especially that for Delano blacks are "invisible". *The Confidence-Man,* Melville's last published novel, elicited more negative criticism when it was published in 1857. Critics described it as an unreadable book. The reviewer in the *New York Dispatch* finished it "wondering what on earth the author has been driving at" and the *London Literary Gazette* called it "a book professing to inculcate philosophical truths through the medium of nonsensical people talking nonsense" The *London Illustrated Times* commented: "We can make nothing of this masquerade, which indeed, savours very much of a mystification."[11] Fitz-James O'Brien concludes, "*The Confidence Man* ought to be ranked with *Moby Dick* and *Mardi,* as one of those books which everybody will buy, many persons read, and very few understand" (O'Brien 1857).

Melville continued to write, but he became increasingly discouraged with his inability to reach an audience. His frustration with his work, fed by his failure in the market place, ran deeper. He conceived of writing as what he called the 'great Art of Telling the truth' but simultaneously believed that the truth could not be told frankly: "What a madness and anguish it is, that an author can never- under no conceivable circumstances -- be at all frank with his rêaders" he wrote in 1849 (Letter to Evert A. Duyckinck, 2 December 1849, *Correspondence,* 149). In Melville's terms, it would thus be 'madness' to speak the things that are true, but at the same time it is madness that an author can never do so.[12] Melville's writing career was known to be full of discontent, anxiety and frustration. He says in the Spring of 1850: "So far as I am individually concerned, and independent of my pocket, it is my earnest desire to write those sort of books which are said to 'fail'" (Quoted in Olson 21) and asserts "It is better to fail in originality than to succeed in imitation" (Quoted in Furius 40). He wrote in1851: "The calm, the coolness, the silent grass-growing mood in which a man ought always to compose,-- that I fear, can seldom be mine" (Letter to Nathaniel Hawthorne, 1 June 1851, *Correspondence,* 191).

> an inward pang of regret that so much rare and lofty talent has been willfully wasted on a theme which not anybody can fully understand, and which will inevitably repulse nine readers out of ten, by its total want of human interest and sympathy.

What further affects Melville's reputation is that Melville scholarship gradually connected his style to larger metaphysical concerns. Melville was associated with metaphysics in an Age which was becoming secular and metaphysics was considered meddling with unknowables.[10] O'Brien asserts in that respect: "The sum and substance of our fault-finding with Herman Melville is this. He has indulged himself in a trick of metaphysical and morbid meditations until he has almost perverted his fine mind from its healthy productive tendencies" (O'Brien 1857). *Moby Dick* also elicited a negative review from Duychinck in November 1851, leading Melville to cancel his subscription to the *Literary World* three months later.

Julian Hawthorne and Leonard Lemmon in *Herman Melville: An Early Sea-Novelist* (1892), referred to *Moby Dick* as "the last of any literary importance", thus ignoring "Benito Cereno" (1855) and *The Confidence Man* (1857). Indeed "Benito Cereno" went nearly unnoticed at the time of its publication. "Benito Cereno" however, was acknowledged in the 1960s as a racial discourse that shook the American reader's concepts. "Benito Cereno" creates a racial subtext where Delano is a prime example of the limitations that result from the white Captain's failure to perceive correctly the situation aboard the San Dominick. Profound tropes of prejudice and racism distort his vision and dim his perception, preventing him from being a good reader of the social text in the nineteenth-century. Like the "white whale" in *Moby Dick* and the "white jacket" in the novel of that title, the

of previous experiences since these experiences actually influence our understanding (*Truth and Method* 173-492).

From that perspective of interpretation, Melville's later novels were soon indicted for manifold artistic, moral, and metaphysical transgression. Since, like *Typee*, all his later novels align readers with Africans, giving a message of equality rather than barbarity[9], they were soon rejected and increasing negative criticism led to the decline of his career as a writer. *Moby Dick* (1851) was a final blow to Melville's reputation and popularity. Ordinary readers expecting another of Melville's sea adventure stories that satisfied the age's aspiration for a great American epic, were disappointed to find that *Moby Dick* was rather a philosophical adventure. In *Moby Dick* Melville advocates a view of equality of the races rather than a racially based hierarchy. Ismael calls upon the " just Spirit of Equality" and detests separatism recording how the two eyes of the whale are so far apart that it "must see one distinct picture on this side, and another distinct picture on that side" (330). Melville's comment to Hawthorne that he had "written a wicked book and feels spotless as a lamb" (Quoted in Leyda 435), reveals his awareness of the antagonistic responses to come. Indeed, "his wicked book" was a victim to the cultural situation he so relentlessly criticized. However, most readers of the time were oblivious to Melville's symbolic hints. They thus criticized him on grounds of being "mystical and unintelligible" so that "the ablest critic cannot always tell what he really *means*" ("A Trio Of American Sailor-Authors" in *Dublin University Magazine*, January 1856). The critic here asserts:

> All the author's unrivalled powers of diction, all his wealth of fancy, all his exuberance of imagination, all his pathos, vigour, and exquisite graces of style, cannot prevent the judicious reader from laying down the book with a weary sigh, and

("Our Authors and Authorship, Melville and Curtis" in Putnam's *Monthly Magazine,* April 1857). Moreover, the critic who had referred to him as "a man of genius", asserts: "It is, in our estimation, one of the saddest, most melancholy, most deplorable, and humiliating perversions of genius of a high order in the English language", and concludes:

> Such is Herman Melville! a man of whom America has reason to be proud, with all his faults; and if he does not eventually rank as one of her greatest giants in literature, it will be owing not to any lack of innate genius, but solely to his own incorrigible perversion of his rare and lofty gifts. ("A Trio Of American Sailor-Authors" in *Dublin University Magazine*, January 1856)

The hermeneutical key to the decline of Melville's fame is due to Melville's oppositional stand towards issues prominent in his time, on the one hand, and to the reluctance of readers overcome by 'prejudice (Gadamer) to approach such issues with an open mind. Indeed it is not 'perversion' on part of author, but 'prejudice' on part of his contemporary readers and critics. Largely Anglo Saxon they were not happy with emerging anti-colonial, anti-racial sentiment in his writings. Unable to strike through the mask of culture, critics and readers contemporary to Melville could not 'transcend prejudice' referred to by Gadamer. According to Gadamer, "Prejudice is an inescapable fact that creates a priori limitation on understanding" (10). Gadamer believed that understanding comes from interpretations embedded in our linguistic and cultural traditions, which contribute to our inherent prejudices (11). This conception is worked out in detail in *Truth and Method* where he defines the concept of prejudice as prejudgment. According to him, prejudices are preconceived notions of things arising from past experience and socialization. It is nearly impossible to overlook the influence

Another review article refers to his "sheerest ignorance and utter disregard of truth" and regrets: "We are sorry that such a volume should have been allowed a place in the 'Library of American Books'" (*"H.C.", in New York Evangelist, April 9 1846*). In June 26, 1847 edition of his *New-York Weekly Tribune*, Horace Greely announces his realization that "all of us were mistaken who thought the fascination of 'Typee' owing mainly to its subject, or rather to the novel and primitive state of human existence it described" and regrets that although:

> 'Typee' and 'Omoo' doubtless in the main true narratives, are worthy to rank with *Robinson Crusoe* and in vivacity with the best of Stephen's Travels -- Yet they are unmistakenly defective, if not positively diseased in moral tone, and will very fairly be condemned as dangerous reading for those of immature intellects and unsettled principles. Not that you can put your finger on a passage positively offensive; but the *tone* is bad.

In a review entitled "Herman Melville" in *New Monthly Magazine*, July 1853, the critic further asserts:

> Surely the man is a Doppelganger ... surely he is two single gentlemen rolled into one, but retaining their respective idiosyncrasies -- the one sensible, sagacious, observant, graphic, and producing admirable matter -- the other maundering, drivelling, subject to paroxysms, cramps, and total collapse, and penning exceeding many pages of unaccountable 'bosh.'

After initially praising his achievement in 1853, O'Brien, reconsiders his evaluation in 1857 and calls upon his admirers: "We wish to see the admirers shake themselves free of their admiration so far as to find out that it is leading them astray"

to the core of the genre. He challenges American cultural and religious institutions and established social assumptions. This explains the mixed responses to *Typee*, for although signals of anti imperialist discourse were not detected by many contemporary readers, yet when they were, it was viciously attacked.

Popular ever since it first appeared, *Typee* soon sparked controversy for its critical view of Civilization, Euro-American imperialism and the impact of white missionaries. Melville was rejected when it became clear that he represented a challenge to the accepted practices of knowledge. Reviewers attacked his writings on grounds of "the obtrusive earnestness with which its author supports a favourite notion that savage is preferable to civilized life... Seldom have savages found so zealous a vindicator of their morals; rarely, too, has Christianity owned so ungrateful a son." Despite initial praise for his style, the critic here referred to his adverse attitude as due to either madness or ignorance and went so far as to warn him: "We caution all such against delusions of this nature, and tell Mr. Melville that a twelve months' mental discipline under the weakest of the disinterested [missionaries] whom he reviles would be to him of the greatest service" (*London Critic,* March 7 1846). His contemporary novelist, Nathaniel Hawthorne (1804-1864) touched upon this tendency to deviate from conformity by reference to his 'laxity of principle' and tolerance 'of codes of morals that may be little in accordance with our own'. Hawthorne comments:

> He has that freedom of view--it would be too harsh to call it laxity of principle--which renders him tolerant of codes of morals that may be little in accordance with our own; a spirit proper enough to a young and adventurous sailor. (*Salem Advertiser,* March 25, 1846)

narrative, Tommo proves to be an unreliable narrator. The narrative structure is decentered by a tension between narrative control and narrative instability. It challenges his stabilized truth, forcing a bewildering mediation of information through more than one source. Toby's presence suggests the existence of an alternative version of events. Thus the Sequel which was added as a proof of veracity, defies the narrative's limited first person point of view, creating a doubled narrative stance. Toby's Story thus, both legitimizes and destabilizes the body of the text.

Melville's narrative thus disorients the reader by 'deconstructing' the genre from within. This reading cuts 'against the grain' of received nineteenth-century readings of travel books as positive explorations. It indicates a more complex position for the text than just a travel narrative of cultural projection. Melville thus, critiques colonial discourse by a subversion of its most eloquent medium--the travel narratives in which narrators like Tommo claim to present the 'truth' about cultures in foreign lands. Melville's *Typee* at this early stage in the nineteenth century is among the earliest parodic re-writing of travel narratives. It is a critique of travel narrative itself, calling attention to travel writing as an agent in the destruction of non-Western cultures

Melville's text thus, gives a "sensational twist to the conventional"; it "toppled the taboos of the ruling morals" (Jauss 226). While the genre of travel literature arouses expectations, the particular text works from within the genre to undermine or change such expectations: "the new text evokes for the reader (listener) the horizon of expectations and rules familiar from earlier texts, which are then varied, corrected, altered, or even just reproduced" (Jauss 223). This is what Jauss calls a "process of continuous horizon setting and horizon changing". Melville takes the travel narrative as the synecdoche for his effort to analyze America, and he probes

Rather than representing rationality Tommo's behaviour becomes irrational. Connections are made between events on the basis of hardly any evidence. His account makes bald statements which, because they lack any validation, seem bizarre. His suspicion of cannibalism is made to seem even more bizarre through the use of a monologue style heightened by a tone of conspiracy and a discourse of distrust. When this 'created' culture finally faces him, Tommo frantically escapes the Typees, bringing the novel to its chilling climax, where Tommo strikes a native "savage" in the throat with a boathook---- a heavy handed ironic inversion of savage and civilized. In seeking to slaughter 'the savage' he becomes the savage all the more. The paradoxical scenario at work here is that whites are 'the savages'. The persistent repetition of 'cannibals ' and savage' towards the end, further stresses the fact that the meaning of the word is inconsistent and rather arbitrary. The text thus uncovers and pierces "naturalized" ways of racial imagery of primitivism by juxtaposing similar images of whiteness and its ferocity. The final scene foreshadows the "ghastly" aspect of "Whiteness", to use Melville's language from his later novel *Moby Dick* (1851).

The "Sequel" entitled "The Story of Toby", an account by Tommo's companion, Richard Tobias Greene after he managed to escape from the island, gives another crucial twist to the narrative. Toby's Story undercuts and undermines the truth of Tommo's story about cannibals, twisting its assumptions inside out. It creates a strategic deployment of climax/anticlimax. Realizing that Toby was not 'eaten' by the natives after all, the irony of the text emerges. The sequel is a an evidence that Tommo's fears were based on false 'preconceived' assumptions embedded in the culture. The Story of Toby thus ruptures the narrative voice of the implied author and imparts deeper truths than those conveyed by the linear sequence of the conventional literary narrative. Although Tommo is in control of the sequential linear

tattooed lines that look like bracelets, or necklaces or sleeves, thus interpreting them in terms of Western clothing (77). Rather than attempting to control cultural semiotics however, Tommo accepts the natives' habits of eating, their clothing and gestures. He follows their eating habits (219) and wears their "tappa cloth," but expresses his frustration at the "variety of gestures and eloquent expressions" of the natives, finding such variety "annoying" and "puzzling" (237). Moreover, when Tommo wears their clothes, he writes: "Obliged to assume the Typee costume...I have no doubt I appeared to as much advantage as a senator of Rome enveloped in the folds of his toga. A few folds of yellow tappa tucked about my waist , descended to my feet in the style of a lady's petticoat" (130). This description is coloured by Western values and highlights his cultural limitation.

The ending of *Typee* strikes a final blow at savage/ civilized dichotomy. It is a means of raising doubt about totalizing interpretations. Tommo's attribution of cannibalism to the natives--an accusation never borne out by their behavior--is a violence he inflicts on the culture. By the later parts of the narrative, Tommo actually begins to create a version of Typee culture based on a series of things that he has not seen. The repetition of phrases as "never witnessed" (213) reflect that the white adventurer narrator here tragically makes the mistake of relying on previous travelers' accounts of native people. His action towards the end is rather based on preconceived notions and stereotypes that he has internalized--a paranoia reflecting domestic ideology and cultural prejudice. Since the paranoid is the person who fails to make logically defensible inferences on the basis of empirical data, positioning someone as 'paranoid' serves to remove legitimacy from that person's voice. What is notable about being positioned as paranoid is that it is most often an identity given to an Other rather than chosen for oneself. In *Typee* however, it is one of the 'elect ' who is represented as the paranoid.

narrative did not "block other narratives from forming and emerging" (Said 1993, xiii)

Tommo's communicative limitation and lack of understanding involve a reinstatement of power and further emphasize Tommo's increasingly anti heroic position. Tommo's struggle with signification on the cultural, linguistic and semiotic levels and his lack of comprehension in his encounter with otherness is clear in sentences which he repeatedly iterates: "I ... could comprehend nothing" (218, 232, 239) and when Mehevi goes through "a long, and I have no doubt a very learned and eloquent exposition of the history and nature of the 'taboo'...employing a variety of most extraordinary words, which , from their amazing length and sonorousness, I have every reason to believe were of a theological nature. But ...I could not comprehend a word that he uttered" (142). Thus when Tommo refers to the 'irrational' rules employed by the Typees, it is clear that it is he who does not understand and not a deficiency on part of the system. Although not comprehended by the outsider Tommo, the system and laws are highly respected within the island culture. Tommo admits: "I may truly pronounce the Typee to be as polished a community as ever the sun shone upon" (212).

As an outsider, Tommo's limitation is further traced on the semiotic level. Cultural semiotics in the text creates a discourse parallel to the action of the narrative and further exposes Tommo's limitation and frustration. For Tommo decoding foreign semiotics becomes problematic because of his monologic semiotic level and imperialist ideologies.
His semiotic skill is limited by his cultural logocentrism. He interprets Tatooing aesthetically when he understands them, and dismisses them as ugly, when interpretation is not possible. Tatoo, a mark of beauty, rank and art, strikes him as hideous disfigurement and a cultural threat once it challenges the limits of his cultural horizons. He appreciates

> blood-thirsty cannibals of whom I have heard such frightful tales! They deal more kindly with one another and are more humane than many who study essays on virtue and benevolence...I will frankly declare that after passing a few weeks in this valley of the Marqusas, I formed a higher estimate of human nature than I had ever before entertained (202-3)

Although the rhetoric of empire emerges in this stereotypical description of the body of natives[8], his description of the superiority of their organization, shifts the balance of power. Melville here invokes images of race and prejudice to explicitly critique rigid cultural stereotypes and biases. Tommo's description of the Polynesians, the valorization of the native body and admiration of their bodily stature is a reenacting of a typical colonialist discourse. However, it is not at the expense of their social achievement. The narrative explores how the Typees were able to achieve success on their own, without the interference of Western organized code of laws, customs and taboos. In contrast to Defoe's topography of inhabited emptiness in *Robinson Crusoe*, Melville's *Typee* is inhabited by the culture of the other--their feasting, tatooing, dancing, their own law. The characters of the natives are drawn with individuality and clear identity. Indeed, the Typees he describes are idiosyncratic individuals rather than types: the chief Mehevi, the aged Marheyo, the housewife Tinor, the faithful but officious Kory-Kory, and the gentle Fayaway -- all acquire stature and humanity. By the release of native voices in *Typee*, the imperial voice is shattered and a heteroglossia emerges, exposing the reader to tensions between variety of styles. The invasion of the text with foreign terminology is a clear challenge to the monologic discourse (97-98, 104, 107-8). The narrative represents plurality and reverses *Robinson Crusoe*'s imperial monologic discourse. Thus although Tommo had what Edward Said has termed "the power to narrate," his

"like the deaf and dumb alphabet incarnated" (80). Fürthermore, there is a reversal of observer and observed: Tommo and his friend Toby become subject to Karky's gaze and investigation. Instead of being explorers, their bodies become the object of exploration: "They scanned the whiteness of our limbs...They felt our skin, much in the same way that a silk mercer would handle a remarkably fine piece of satin" (72). In the meantime, the Other emerges as powerful in figures like Marnoo, the Marquesan wanderer whose bilingualism--and freedom of movement shift the balance of power. Tommo's linguistic hindrance is contrasted to Marnoo's linguistic flexibility. In short the discourse in *Typee* shifts and shatters the power relationships expected to be encoded and the hierarchy between subject and object is disturbed.

A close look at the linguistic reversals that quote and deconstruct rather than sustain the relations of power of the dominant ideology, further reveals Melville's anti imperialist enterprise. Recurrent reference to himself associated with the image of a child--"me as a froward, inexperienced child" (96)-- while associating the natives with the image of a paternal guardian-- Mehvi held him as "an affectionate mother hold[s] a struggling child" (80) and "Marheyo was a most paternal and warm-hearted old fellow" (85)-- is a clear reversal of accepted cultural roles. Moreover, the language used in describing the Typees creates a more favourable impression of the non-white races: "the cruel savages" (45) of *Typee* become the 'noble-looking chiefs' he meets (68). Towards the middle of the narrative, Tommo negotiates the discrepancy between his expectations and the real 'social conditions of the Typees:

> So pure and upright were they in all the relations of life, that entering their valley, as I did, under the most erroneous impressions of their character, I was soon led to exclaim in amazement: 'Are these the ferocious savages, the

European and American expansion and assertion of white man's civilization and superiority[7]. Melville then was an heir to a whole body of thought that believed that non-whites were inferior and a literary heritage based on whites misperceptions. The Hermeneutic question then is how far did Melville engage in this "general history" and how was this interpreted and received by his audience?

Reading Melville's *Typee*, it becomes clear that the author's ideology challenges the "general history". *Typee* breaches the dominant discourse from a stance within it. The text questions the prevalent dichotomy of savagery and civilization and works to show the fallacy of such dichotomy. It exposes the hypocrisy of white attitudes towards non-white others and revises the general relations of power. Such reversal shifts power from 'the whites'-- the "enlightened individuals" " to 'natives'-- the "children of nature".

Indeed, *Typee* suggests potential reversals of colonialist values on cultural, language and semiotic levels. Tommo, the representative of white mercantile power in Melville's *Typee* is stranded on a Marquesian island, confined by an injured leg. Thus his role as an active explorer is ironically reversed to a passive, land-bound subject. He is physically dependent on the native Kori Kori, and is linguistically handicapped. Rather than imposing his own language and rules on the native as his precursor in *Robison Crusoe* (1719), Tommo is at a clear disadvantage. Instead of retaining his own name, he accepts the hybridized name given by the natives-- Tommo instead of Tom (70). While Crusoe gives Friday his name, it is the Typeeans who give Tommo his name. Thus on his first encounter with the Typees, he is reduced to a recipient instead of being an initiator of action. Moreover, Tommo finds himself entangled in a social system which he cannot decipher. He cannot interpret their gestures nor read their social codes because they defy the rational explanation he seeks. He feels

> texts, so that they no longer address us from beyond ourselves as 'other'. The second concerns the need to listen in openness to symbol and to narrative and thereby to allow creative events to occur 'in front of' the text, and to have their effect on us.

However, such approach was not accessible to readers and critics in Melville's time. An 'in-depth' hermeneutic approach to uncover the deconstructive enterprise underlying Melville's work was hardly attempted by Melville's contemporary readers and critics.

According to Jauss, the "task of literary history is only completed when literary production is...seen as 'special history' in its own unique relationship to 'general history'" (225). This is a crucial step for interpretation because "it brings to view the hermeneutic difference between the former and the current understanding of a work" (224). It is therefore important to note that *Typee* was written during a time when imperialism and racism formed the dominant Western discourse. Racial and cultural hierarchy was clearly prevalent in America and the West in general around the time Melville was writing. This hierarchy set the white race at the top of the scale as most important, and non-whites at the bottom as inferior. Very little competency in intelligence, reason and social skill, was expected of non- whites. They were often expected to behave immorally. This racism was based on pseudo-scientific arguments. Generally critics established the link between the rise of Western science and the Western domination of other cultures. Western discourse associated non-European peoples with nature, and linked between the control of nature and the control of other peoples. The early nineteenth century also gave birth to the idea of Manifest Destiny -- the belief that the United States was meant to, or destined to expand and move west. In short it was an age of

expectations. Melville's style serves to 'problematize' nineteenth-century encounters between whites and non-whites. *Typee* 'deconstructs' its own genre of travel literature as a domain of the exploration and conquests of the dominant culture. Thus while Melville opts for an imperial hierarchical formal structure[6], he undermines its discourse from within.

This calls for an 'in depth interpretation' of Melville whose work proves to embrace a 'deconstructing enterprise' of the dominant discourse. In his phenomenological hermeneutics, the French philosopher Paul Ricoeur, establishes a more in-depth method for understanding and interpretation. Faced with the diversity of hermeneutics, and other philosophies including structuralism and phenomenology, Ricoeur strives to synthesize a coherent method. His book *Interpretation Theory* (1976) makes extensive use of Saussure, Jakobson, phenomenology, hermeneutics and psychoanalysis. He seeks a middle ground between a call for objectivity --grounded in some way in the text-- and yet, at the same time, seeking to remain "open" to what the text may have to say. He distinguishes two approaches for getting at the deeper meaning: a 'demythologizing' one that recovers hidden meanings from symbols without destroying them and a 'demystifying' one that destroys the symbols by showing that they present a false reality. These are two opposing approaches, a revolutionary and a conservative hermeneutics that culminate in the art of 'interpreting in depth'. Ricoeur affirms in that context: "Hermeneutics seems to me to be animated by this double motivation: willingness to suspect, willingness to listen; vow to rigor, vow of obedience" (Ricoeur 193). A. Thisleton comments on this dual approach as follows:

> The first addresses the task of 'doing away with idols', namely, becoming critically aware of when we project our own wishes and constructs into

and travel writing. It fully suited "horizons of expectations" and was appreciated on such grounds. Indeed, publishers and readers insisted on the veracity of the adventure.[5] In short, the time was quite suitable for such a book of adventure in exotic lands. Melville himself comments on the choice of exotic title and its effect on the immediate success of the narrative in America:

> It was published here under that title & it has made a decided hit. Nor was anything else to be expected -- that is, if the *book* was going to succeed at all, for 'Typee' is a title *naturally suggested by the narrative itself*, and not farfetched as some strange titles are. Besides, its very strangeness & novelty, founded as it is upon the character of the book -- are the very things to make 'Typee' a popular title'. (*Letter to John Murray, July 15 1846*)

The popularity of *Typee* therefore, testifies to the attraction and power of such discourse. In that context, *Typee* as Travel literature was not received in vacuum, but rather "predisposes its audience to a very specific type of reception by announcements, overt and covert signals, familiar characteristics or implicit allusions" (Jauss 223). As Jauss, observes therefore, it does not demand "change of horizons" (223) but actually fulfills expectations, which are prescribed by a predominant taste, by satisfying the demand for the reproduction of familiar texts, confirming familiar sentiments. On that level of interpretation, it is "'culinary' or entertainment art", in Jauss's words --i.e. it does not belong to great art that changes horizons of expectations (224).

Melville's work however, proves to be more problematic than initially acknowledged. While the genre of travel literature arouses expectations, the particular text works from within the genre to undermine and challenge such

> from the form and themes of already familiar works, and from the opposition between poetic and practical language. (Jauss 223)

This approach brings out the hermeneutic difference between past and present ways of understanding at work and points out the history of its reception since, according to Jauss, "A literary work is not an object that stands by itself and that offers the same face to each reader in each period. It is not a monument which reveals its timeless essence in a monologue" (Jauss 222). Since the interpretation process must take into account the "frame of reference of the reader's expectations," an important step should be to determine the literary genre of the text and the modes of reception based on "previous understanding of the genre."

Typee was published at a time when Travel literature was highly appreciated. It was a popular form during European and American expansionism in the nineteenth-century. At the time, Maritime affairs flourished and the American whaling fleet was prosperous. Readers enjoyed exotic settings and adventures in strange and seductive lands. They were interested to know more about other lands and to read intriguing stories of their strange customs.

As a travel narrative, *Typee: A Peep at Polynesian Life* was a popular form of narrative. It was in line with the accepted nineteenth-century travel writing methods of close observation and reportage. It attracted readers on promises of factual observation and genuine adventures. Its central character, Tommo, a youthful and adventurous narrator, draws the reader on promises of veracity : "So little has hitherto been known [of] the Marquesas, and it is a pleasing reflection that this narrative of mine will do something towards withdrawing the veil from regions so romantic and beautiful" (4) This opening was in line with conventional tone of ethnography

of the publication of *Typee*. It is worthwhile noting that reviewers highlighted the exotic features that they most overly preferred. They all praised it on grounds of its adventure, exotic characters and novel customs and scenes. A second noticeable pattern is that critics referred to its 'reality', 'truth' and accuracy. A third noticeable pattern is that racial issues were not touched upon. Reviewers were not able to assess the critical signification underlying the exposure to another culture in Melville's novel.

This reception of his work can be explained by referring to Gadamer's hermeneutical notion of 'understanding'. Hans-Georg Gadamer asserts hat historicity and temporality are crucial to understanding. He sets his vision of philosophical hermeneutics most fully in his *Truth and Method* (1965). According to Gadamer, all understanding takes place within a "horizon" --beyond which the reader cannot see. Since understanding always occurs against the background of prior involvement, so it always occurs on the basis of ***history***--a basis full of tradition and authority. Understanding and interpretation thus always occur from within a particular 'horizon' that is determined by the reader's historically-determined situatedness. Thus, according to him, "Historicality and linguisticality constitute the ultimate horizon of all human understanding" (Gadamer 60).

Hans Robert Jauss' 'reception theory' is derived from Gadamer's hermeneutical notion of 'understanding'. "Horizons of expectation" is a concept developed by Jauss to describe the criteria readers use to judge a text in a given period. According to Jauss, it is important to:

> describe the reception and the influence of a work within the objectifiable system of expectations that arise for each work in the historical moment of its appearance from a pre-understanding of the genre,

clearness of its narrative, the novelty of its scenery, and the simplicity of its style" (O' Brien, 1853). In "A Trio Of American Sailor-Authors" in *Dublin University Magazine*, January 1856, he is described as:

> A man of genius ...-- one of rare qualifications too; and we do not think there is any living author who rivals him in his peculiar powers of describing scenes at sea and sea-life in a manner at once poetical, forcible, accurate, and, above all, original.

Since this article in 1856, two articles in 1872 and 1884 respectively, praise his work because it is " based upon his adventures."[4] In 1892, W. Clark Russell further proclaims: "Until Richard H. Dana and Herman Melville wrote, the commercial sailor of Great Britain and the United States was without representation in literature. Dana and Melville were Americans. They were the first to lift the hatch and show the world what passes in a ship's forecastle;" ("A Claim For American Literature"). Henry S. Salt in March 1892 sums in a nutshell the positive response to Melville's *Typee* :

> It was in 1846 that Melville fairly took the world by storm with his *Typee: the Narrative of a four months' residence in the Marquesas Islands*, the first of a brilliant series of volumes of adventure, in which reality was so deftly encircled with a halo of romance that readers were at once captivated by the force and freshness of the style and puzzled as to the personality of the author. (Salt, "Marquesan Melville " in *Gentleman's Magazine*, March 1892)

Several noticeable patterns of response emerge from analyzing the reviews contemporary to and within a few years

a famous author instantly. The book was a great success and sold over 6,000 copies in its first two years. After its publication in America, the influential editors Evert and George Duyckinck became his sponsors. They were at the center of the "Young America" movement that promoted literary nationalism and Democratic party politics and were launching a review, the *Literary World*, to which Melville was expected to contribute, thus ensuring Melville's entrance into New York's literary society.

From 1846 through 1850s Herman Melville's popularity was greater than it was ever again during his lifetime. On the publication of *Typee*, John Bull in the *London Critic* proclaimed: "The author is no common man. The picture drawn of Polynesian life and scenery is incomparably the most vivid and forcible that has ever been laid before the public" and praised "his clear, lively, and pointed style." Bull further declared: "Since the joyous moment when we first read Robinson Crusoe--and believed it all...we have not met with so bewitching a work as this narrative" (*London Critic, March 7 1846*). Another reviewer confirmed that, "there is a life and truth in the descriptions, and a freshness in the style of the narrative, which is in perfect keeping with the scenes and adventures it delineates" *(London Douglas Jerrold's Shilling Magazine, April 1846*). Fitz-James O'Brien in "Our Young Authors -- Melville" asserts: "When *Typee* first appeared, great was the enthusiasm. The oddity of the name sets critics a wondering...The scenes were fresh, and highly colored; the habits and manners described had the charm of novelty; and the style, though not the purest or most elegant, had a fine narrative facility about it, that rendered it very pleasurable reading." He asserts its success on grounds of its "scenes ... full of exquisite description, and novel characters, who, like Fayaway, were in themselves so graceful, that we could not help loving them" and concludes, "*Typee*, the first and most successful of Mr. Melville's books, commands attention for the

account of what can be described as the modes of reception of discursive forms as developed by Jauss' theories based on hermeneutics.

Applying hermeneutic insights to the study of Herman Melville gives a better insight into his work and explains the diverse and ambivalent responses to his literary output. Indeed Melville did not 'play by the rules' and therefore received mixed critical response. Since mid-nineteenth and throughout the twentieth century, a dispute has been raging concerning Melville's work which has constantly assumed a metacritical role, challenging readers' responses and dislocating Melville from the dominant discourse of his time. This paper will examine Melville's reception, as well as the discourses constituting that reception, to study the reasons for Melville's comparative neglect in his lifetime and explain the dismal reception of his later novels. By foregrounding issues of interpretation, this study approaches this dispute in a manner that highlights its interpretive discourses and what those discourses disclose about certain fundamental aspects of American culture and Melville's relation to them. Studying Melville's first narrative *Typee*, as a preface [3] to his other novels, shows his focal position, not only in America but in the modern debate of interpretation of culture, power and ideology. By focusing on the ways in which the meaning mobilized in language serves to sustain relations of domination, we can reorient the study of Melville and see his work in a new perspective. This hermeneutic re-orientation helps us understand the ambivalent and problematic responses to Melville's *Typee* in mid-nineteenth and early twentieth century.

Typee was published in London on 27 February 1846 and in New York on 17 March the same year. It was published in England in John Murray's new series of factual books of the 'Colonial and Home Library' a popular series which made him

which is constituted as much by the conditions of production as by the conditions of reception. Work on hermeneutics has also helped to highlight the fact that language is not merely a system of signs, but rather a medium of social life. While Structuralism finds meaning in the arrangement of their words, hermeneutics regards texts as means for transmitting experience, beliefs and judgments from one subject or community to another. It reflects the ways in which certain relations of power are maintained and reproduced in the written text. It is for this reason that ideology and language may be approached within a methodological framework which gives a central role to the hermeneutic approach.

From the above we can deduce several principal levels of interpretation that help to formulate a framework for the study of Herman Melville's *Typee*. It should be noted however, that these levels should not be regarded as stages of a sequential method, but rather as theoretical dimensions of an interpretive process. The first level may be described as a social-historical analysis. The hermeneutic approach must be based on the social historical analysis of the conditions within which forms of discourse are produced and received, conditions which include the relations of domination which meaning serves to sustain or critique. The forms of discourse which express ideology must be viewed, not only as social and historically situated practices or products, but also as linguistic constructions. Since language is one of the principal mediums through which meaning is communicated in the social world, the study of language is therefore central to the study of hermeneutics. Meaning may also be conveyed by nonlinguistic expressions as gestures and other cultural codes which are studied on the semiotic level. Another important step should be to determine the literary genre of the passage. A passage might be narrative, polemic, logical discourse, prophetic or travel literature, each having specific guidelines for proper interpretation. Finally the interpretation process must take

hermeneutics is "the theory or philosophy of the interpretation of meaning" (Bleicher 1).

This definition, however, does not reveal the complexity of hermeneutics as a theory for the study of literature. It is difficult to reach a comprehensive or universal definition of the term since it covers a wide span of different approaches and views. The views range over a broad period of time and vary from methodological to philosophical, from ontological to phenomenological perspectives[2]. They include thinkers as Friedrich Schleiermacher's (1768-1834), Wilhelm Dilthey (1833-1911), Martin Heidegger (1889-1976), Hans-Georg Gadamer(1900-2002), Paul Ricoeur (b.1913), Jurgen Habermas (b.1929), and other literary theorists as Hans Robert Jauss (1921-1997) who builds his reception theory on hermeneutic notions of what constitutes understanding and interpretation. It is not the intention of this study to exhaust all the implications of hermeneutics or to select one of the views as being the preferable way to interpret. Hermeneutics with its various versions offers insights that can function as a master key to texts. In drawing upon the tradition of hermeneutics for the purpose of this study, it is therefore necessary to establish some basic assumptions of that discipline. I will begin this study by drawing from the major significant strains of hermeneutic thought to provide a framework of analysis for the study of Melville's *Typee* (1846).

Hermeneutics grounds the meaning of texts in the intentions and histories of their authors and in their relevance for readers. According to Hermeneutics, a text has a cultural and social history, as well as a political being. Hence one cannot 'understand the meaning of an expression' without examining the social-historical conditions in which it is produced as well as the conditions in which it is received. The tradition of hermeneutics insists that 'Meaning' is not a stable entity of linguistic product, but rather a non-fixed phenomenon

> How is it that some generations can fail to appreciate artists whom others find so transparently superior? What most distinguishes the great artist is that he is not hemmed in by contemporary taste/conventions, but ... synthesizes; forges his own. The Establishment resents this. They want people who play by the rules. (Lucius Furius, *Genius Ignored*)

Herman Melville's (1819-1891) literary career underwent traumatic shifts and upheavals from popularity and glorious success to decline and rejection. Despite his initial popularity, he died almost forgotten leaving behind ten novels and four books of verse. During his lifetime he lost his audience and stopped publishing for the rest of his life. It is for this reason that Melville may be studied within a methodological framework which gives a central role to the Hermeneutic approach.

Hermeneutics is a philosophical discipline concerned with human understanding and the interpretation of written texts[1]. It has a dual function. It is identified as a philosophical study with the aim of understanding the practice of interpretation, and as the search for a set of principles and methods that will enable correct interpretations to be arrived at. A hermeneutic approach studies the reading mind, the text as an independent entity, and the effects of historical distance and habits in the reading process. It prescribes interpretation as a process of reading from the present into the historical horizon of a literary work. According to hermeneutics, "meaning is an historical event determined by the context in which it occurred and possibly also by the historical situation of its interpreter" (Maclean 123). To provide a brief definition,

A Hermeneutic Approach
To
Herman Melville's *Typee: A Peep at Polynesian Life*

Dr. Shadia Sobhy Fahim

English Department
Faculty of Arts – Ain Shams University

يطلب من

- مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة. ت: ٣٩١٤٣٧٧

- مكتبة زهراء الشرق

١٦ش محمد فريد – القاهرة. ت: ٣٩٢٩١٩٢

مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية

٤٤ش سعد زغلول تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٣

- مكتبة دار البشير بطنطا

٣٣ش الجيش عمارة الشرق ت : ٣٣٠٥٥٣٨

- مكتبة الآداب

٤٢ الأوربا القاهرة ت : ٣٩٠٠٨٦٨-٣٩١٩٢٧٧

- مكتبة دار العلم

الفيوم – حي الجامعة ت : ٣٤٥٨١٣

رقم الإيداع	٢٠٠٥/٥٤٣٧

مطبعة العمرانية للأوفست

الجيزة ت : ٧٧٧٩٣٩٨

وجمع كمبيوتر وتنسيق

مكتبة الأمل

ت : ٤٥١٩٢٦٢ – ٠١٠٣٠٨١٩٩٨

FIKR WA IBDA'

No. (28)

May. 2005

